# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

646

*abril 2004*

**DOSSIER:**
Literatura y religión en Hispanoamérica

**Rafael Gutiérrez Girardot**
La *Carta de Lord Chandos*

**Santiago Kovadloff**
Montaigne no hace pie

**Andrés Ruiz Tarazona**
Recuerdo de Homs

**Centenario de María Zambrano**

**Carta de Buenos Aires**

**Entrevista con Jaime Salinas**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

**DIRECTOR:** BLAS MATAMORO
**REDACTOR JEFE:** JUAN MALPARTIDA
**SECRETARIA DE REDACCIÓN:** MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
**ADMINISTRADOR:** MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA, S. A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

# 646 ÍNDICE

**DOSSIER**
**Literatura y religión en Hispanoamérica**



**PUNTOS DE VISTA**

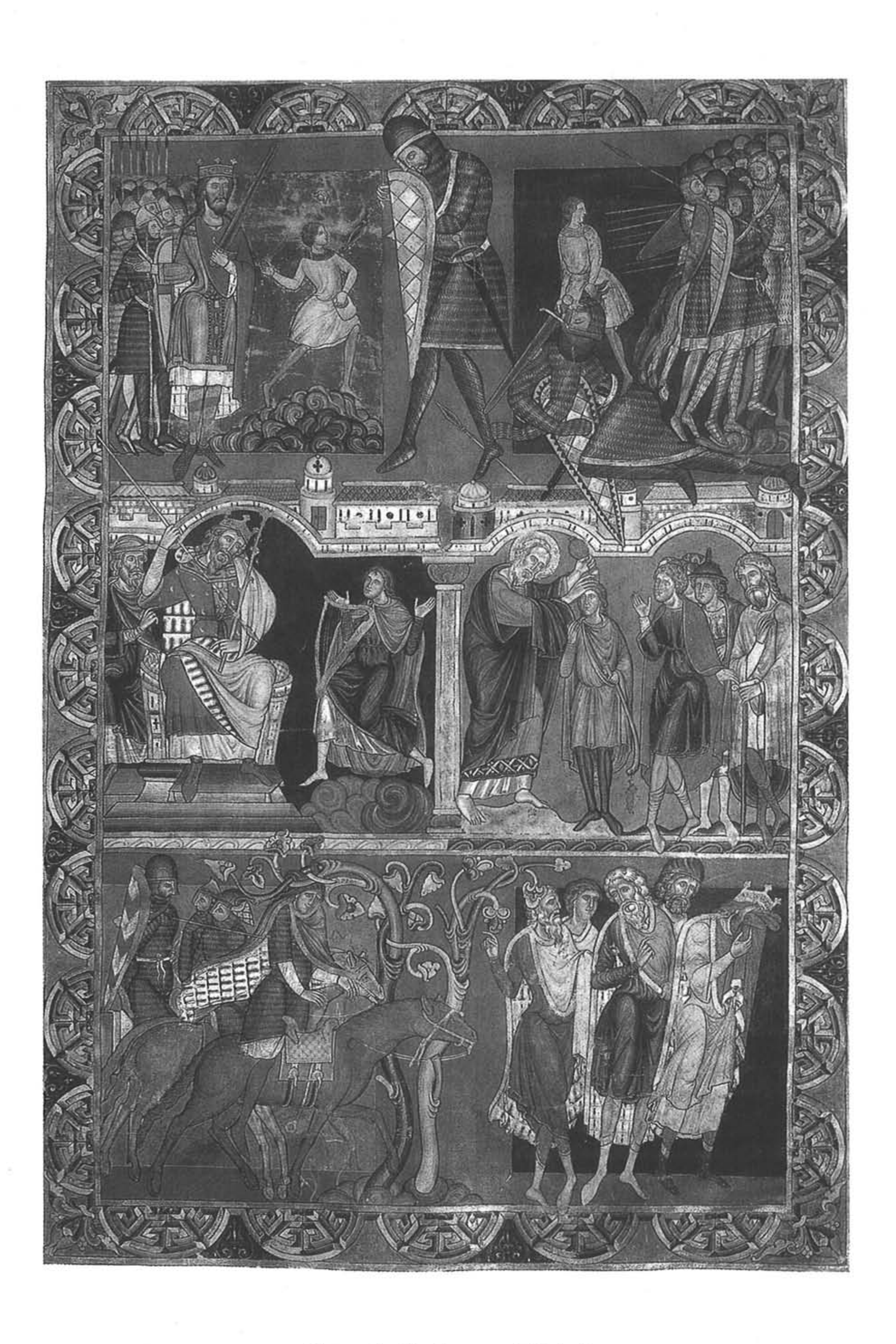


**CALLEJERO**

## BIBLIOTECA

# DOSSIER
# Literatura y religión en Hispanoamérica

**Coordinador:**
**Mario Boero**



Giotto: Capilla Scrovegni (Padua)

# Lo fatal: búsqueda trascendente en la literatura hispanoamericana contemporánea

*Concepción Núñez Rey*

Contemplando el extenso panorama a que nos asoma la historia de la literatura hispanoamericana, se nos ofrecen algunas claves que ordenan y guían esta reflexión, y que son capaces de expresar en síntesis todo un tiempo histórico. Son líneas maestras de pensamiento, vertido en cauces literarios, que a lo largo del siglo XX se acercan a los temas trascendentes.

El itinerario nos obliga a un breve retroceso hacia el siglo XIX, necesario para entender cómo creció, desde qué raíces, el nuevo pensar. En él descubriremos como constante, lo anticipamos ya, una preocupación dolorosa acerca del sentido de la existencia, una búsqueda a veces ávida de alguna respuesta y, con frecuencia, la afirmación del desamparo del hombre en el mundo. Todo ello constituye ampliamente el llamado pensamiento existencialista, cuya construcción filosófica no pertenece a nuestra labor, sino su reflejo en la literatura. Recordemos, sí, que ese pensamiento se funda en una posición agnóstica, aunque no por ello deja de interrogarse acerca del fin del hombre, su trascendencia.

Un movimiento literario, un autor y un poema se erigen, a nuestro entender, en centro estructurador, repleto de significado y anticipador o precursor de muchas voces posteriores: el texto es *Lo fatal*, de Rubén Darío, figura máxima del modernismo. A exponer los fundamentos de esta elección dedicaremos un amplio espacio; más tarde atenderemos a algunas voces herederas. Pero emprendamos el camino.

## El modernismo, movimiento inaugural

«En mi jardín se vio una estatua bella»

El modernismo se erige como primera clave para la reflexión, antes que nada, por ser el primer gran movimiento artístico nacido en el mundo cultural de Hispanoamérica que alcanzó trascendencia universal. Durante siglos, esa cultura fue dependiente sobre todo de las tendencias marcadas

desde España. El modernismo consiguió no sólo su emancipación sino, cruzando el océano, difundir su brillante enseñanza en la metrópoli, hasta el punto de haber influido en los más importantes escritores españoles del primer tercio del siglo XX, incluso en los vanguardistas autores de la Generación del 27, al menos en su formación[1]. Por este inmenso valor dentro de la literatura hispanoamericana atribuimos al modernismo el título de movimiento inaugural.

Adentrándonos en su trasfondo ideológico y en sus raíces universales, vemos que se integra en el vasto movimiento finisecular extendido por los ámbitos de la cultura occidental, en rebeldía contra las doctrinas positivistas y contra su manifestación en las estéticas naturalistas. Se suceden en él tendencias filosóficas llamadas irracionalistas, espiritualistas o vitalistas, y tendencias estéticas llamadas parnasianismo, prerrafaelismo, simbolismo, decadentismo o el propio modernismo. Todas ellas afirman la insuficiencia del análisis racional y de la observación científica para explicar la totalidad de las realidades humanas. El positivismo queda reservado para los ámbitos de la ciencia, cuya misión es ofrecer al hombre respuestas seguras, es decir tranquilizarlo, instalarlo en un orden natural estable y controlable.

Pero la especulación filosófica y el arte nacen de la inquietud del hombre y tienen, por tanto, la misión de atender, o al menos expresar sin negarlos, todos los interrogantes y los anhelos fraguados por su imaginación, incluso si no son objetivables, analizables o demostrables. Nace así un arte totalmente nuevo, plenamente libre, porque se apoya ventajosamente en la libertad conquistada por los movimientos anteriores (Ilustración, romanticismo, realismo) contra los viejos dogmatismos, lo que permite al pensamiento finisecular derribar cómodamente el último límite nacido, el dogma cientificista que sólo reconocía validez al pensamiento verificado científicamente.

Por su defensa del irracionalismo y de la espiritualidad, esta nueva tendencia del arte era, claro está, de estirpe romántica, y no sólo venía a cuestionar el cientificismo del arte anterior sino que se enfrentaba también a la alienación humana impuesta eficazmente por el sistema capitalista y por la clase social que lo sustentaba: la burguesía. El arte finisecular emprendió la denuncia de esta clase, despreciando más que subvirtiendo su orden social y moral.

[1] *Ha sido muy amplio el debate en los últimos tiempos en torno al origen del modernismo en España; parece hoy aceptado que el potente modelo americano fecundó y elevó una tendencia incipiente en la península. No obstante, la figura de Rubén Darío se alza como influencia no cuestionada (Cardwell, ver Bibliografía).*

Es importante recordar que estas tendencias del fin de siglo no vinieron a restaurar ningún orden anterior: rotos todos los dogmas y rotas todas las creencias, se situaron en la amoralidad, más que en la inmoralidad, y no hallaron otro objeto en que depositar su fe sino en el propio arte, al que convirtieron en auténtica religión y, en nueva aristocracia, a sus oficiantes («el Arte puro como Cristo exclama: / *ego sum lux et veritas et vita*»[2]). Refinamiento exquisito, erudición artística, huida de la realidad social y de todo pragmatismo fueron sus lemas. Irrumpe un arte hecho de exploración estética, un arte que se alimenta del propio arte; pero en su corriente algunos autores buscarán mucho más.

## Rubén Darío. Sus búsquedas

« (...) peregrinó mi corazón y trajo / de la sagrada selva la armonía»

Rubén Darío es uno de los grandes buscadores. Vemos alzarse su figura como constructor y cima del modernismo y más adelante como una voz esencial que se enfrenta desnudamente al misterio de ser hombre. Entra en la escena literaria de fines del siglo XIX como un estallido de belleza, con una poesía deslumbrante de música y plasticidad (la poesía de los sentidos), convencido de que «la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres» (*Cantos*, «Prefacio»). En la estética propuesta por Rubén se funden de modo sincrético múltiples tendencias, incluidas las más recientes nacidas en Europa y contemporáneas del autor, muy especialmente las de procedencia francesa (parnasianismo, simbolismo, decadentismo, etc.).

En su poesía fluye una honda insatisfacción frente a la realidad para la que el manto de su estética preciosista no es sino forma de encubrimiento, de huida. Un esteticismo como consuelo de la precariedad de la vida («En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva», *Cantos*, I), como asidero o simulacro de religión. Su insatisfacción alimenta al mismo tiempo su pasión vitalista, su afán cosmopolita, su anhelo de plenitud, de serlo todo («y una sed de ilusiones infinitas...», *Cantos*, I), y también una moral transgresora inclinada al paganismo. Todo ello converge en el otro gran consuelo unido a la exploración estética: la exploración

[2] *Rubén Darío, «Yo soy aquel...»,* Cantos de vida y esperanza, *Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2002, p. 342. Las citas sucesivas de la obra irán referidas a esta edición señalando el título o el número del poema.*

del amor, que será la otra religión de Rubén. No debemos olvidar, no obstante, que Rubén emprende su gran vuelo poético siempre con lúcida conciencia de su limitación, de su desamparo vital. Ya tempranamente, en su libro *Azul...*, expresa ese dolor: «Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar»[3]. Aunque estas palabras estén precedidas de la más exaltada sensualidad: «y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar».

Con este verso nos adentramos ya en la rubeniana religión del amor. Para vivirlo, antes que nada diviniza paganamente a la mujer, a la que convierte en Poliginia, hecha de misterio, sensualidad, conocimiento, hecha de totalidad[4]:

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola[5]

Años más tarde, en *Cantos de vida y esperanza*, cuando su poesía alcanza su cima, sensualidad, erotismo y divinización pagana, para nuestro asombro, se mezclan con la divinización cristiana («el pan y el vino» junto con la «ambrosía»); pero siempre el dolor, un malestar de fondo:

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla
–dijo Hugo–, ambrosía más bien, ¡oh maravilla!
La vida se soporta,
tan doliente y tan corta,
solamente por eso:
¡roce, mordisco o beso
en ese pan divino
para el cual nuestra sangre es nuestro vino! (*Cantos*, XVII).

Al final del proceso, amar se convierte para Rubén en la razón de vivir, en el único sentido, en religión embriagadora, vivida como éxtasis místico («arder en la fusión de nuestros pechos mismos»), con un único dogma:

Amar, amar, amar, amar siempre, con todo
el ser y con la tierra y con el cielo,

[3] *Rubén Darío, «Venus»,* Azul..., *Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2002, p. 287.*
[4] *Blas Matamoro, «Diosas, ninfas, santas y fulanas», en* Rubén Darío, *cap. 9 (ver Bibliografía).*
[5] *Rubén Darío, «Divagación»,* Prosas profanas y otros poemas, *Madrid, Castalia, 1987, p. 96.*

con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
Amar por toda ciencia y amar por todo anhelo (*Cantos*, «Amo, amas»).

Vemos así que Rubén desvía todo sentido trascendente hacia el amor humano, o mejor, hacia la pasión erótica, en cuya pulsión hace residir nuestra divinidad. No es necesario destacar el valor transgresor que encierra su concepción, pero recordemos que transgredir no era su misión; la antigua moral religiosa y sus dogmas ya habían sido arrumbados definitivamente por las corrientes decimonónicas; invalidada la fe religiosa por el análisis racional, su paralela concepción moral había sido sustituida por la moral laica procedente del siglo XVIII. Lo que hace Rubén es caminar un paso más, construir libremente su propia fe, la que nacía de sus más profundos anhelos.

En sentido inverso, la religión es sometida por él a desacralización. Aunque vierte con frecuencia en sus poemas citas bíblicas, referencias cristianas o alusiones a Dios, también se mezclan los dioses paganos de todas las mitologías, con lo que juntos parecen servir a un juego ornamental («Entre la catedral y las ruinas paganas», *Cantos*, XIII). En el poema «Cháritas» (*Cantos*), asistimos a la ascensión de Vicente de Paúl (no San Vicente) hacia la gloria, rodeado por un muestrario de conceptos teológicos angélicos (arcángeles, querubines, serafines, virtudes, potestades) como en la apoteosis de un retablo. Lo religioso parece convertirse en espectáculo, ritual, belleza: estética.

Pero el paso del tiempo trajo a primer plano aquel hondo malestar entrevisto hasta ahora. Alguna vez, no sólo el poeta, la humanidad entera sufre sumida en el caos, y la fe religiosa regresa momentáneamente como puro anhelo de consuelo. En una apocalíptica representación del dolor del mundo, Rubén clama por la presencia redentora del «señor Jesucristo»: «¿por qué tardas, qué esperas? para tender tu mano de luz sobre las fieras» (*Cantos*, «Canto de esperanza»). Al mismo tiempo, con más hondo significado, esa fe momentánea intenta ser posible garante para su ansia de trascendencia: «dime (...) / que al morir hallaré la luz de un nuevo día» (*Cantos*, «Spes»). Así emerge en Rubén un debate consciente entre la atracción de la fe, como bello consuelo, y su imposibilidad irremediable[6], debate que pronto fluirá despojado ya de esperanza: «La dulzura del ángelus matinal y divino (...) opuesto todo al rudo destino / que no cree en Dios» (*Cantos*,

[6] *Muchos son los juicios de la crítica en torno a ese debate, pero aquí deseamos recordar la pregunta que Valle-Inclán hace a Rubén por boca de Max Estrella en* Luces de bohemia: *«¿Tú eres creyente, Rubén?». Valle refleja en su pregunta el propio desconcierto o la indefinición religiosa en que se debate la poesía de Rubén.*

«La dulzura...»). Y va llegando a sus versos una conciencia más explícita de desamparo, que le hace sentirse «en medio del camino de la muerte» (*Cantos*, «Tánatos»), y no «de la vida», como decía la frase de Dante. Pero todavía recurre, como un puro anhelo, a la intercesión de Don Quijote, elevado a la cima de lo humano, cercano a lo divino; a él, a lo mejor del hombre, alcanza su fe, la única posible para Rubén, aunque esa fe encierre, más que una respuesta trascendente, un significado moral envuelto en hermosa retórica: «¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida, / con el alma a tientas, con la fe perdida» (*Cantos*, «Letanía de nuestro señor don Quijote»).

Despojado al final de todas las fes en que sustentó su magna obra poética, se presenta desnudo, sin fuerzas ya para construir su refugio ideal de belleza y pasión frente a la realidad, mirando hacia atrás y haciendo autorreferencia literaria con la evocación de su «Sonatina»: «En vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar. / La vida es dura. Amarga y pesa. / ¡Ya no hay princesa que cantar!» (*Cantos*, «Canción de otoño en primavera»). Contempla así la amarga derrota de todos sus sueños, preparado ya para la terrible reflexión final.

## «Lo fatal»: poema inaugural

Y la vida es misterio, la luz ciega / y la verdad inaccesible asombra
y el secreto ideal duerme en la sombra.

Fatal es el hado (*fatum*), el destino, lo inexorable, aquello contra lo que nada podemos. El poema «Lo fatal», epílogo de *Cantos de vida y esperanza*[7], es sin duda un texto de especial significado en la historia literaria. Es inaugural (como lo fue el modernismo, según vimos) porque anticipa y sintetiza el pensamiento existencialista que ha impregnado la literatura del siglo XX.

En soledad consigo mismo, desnudo de toda idea anterior, despojando sus palabras de ornamentos externos, aunque su sobrecogedora fuerza esconda, como veremos, una compleja sabiduría técnica, Rubén intenta descubrir, en un vuelo libre de asidero, qué es ser hombre:

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
> y más la piedra dura porque esa ya no siente,

[7] *Obra cumbre y mensaje último de Rubén, pues sus poemas posteriores añaden escaso significado. Así subraya José María Martínez el valor de* Cantos *como «verdadero testamento poético de Darío» (ver Bibliografía).*

Pues no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir por la vida y por la sombra y por
Lo que no conocemos y apenas sospechamos,
Y la carne que tienta con sus frescos racimos,
Y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
Y no saber adónde vamos,
Ni de dónde venimos...

En su búsqueda, la voz del poeta divaga sin un orden mental, es decir, sin elaboración sintáctica: solo nombra (estilo nominal) algunas ideas seguras acerca de la vida humana. Es una acumulación de sustantivos y frases sustantivas, a manera de pinceladas que intentan componer una imagen reconocible y cierta del ser humano: «Ser y no saber (...), y ser sin rumbo (...), y el temor (...), y un futuro terror... Y el espanto (...), y sufrir (...), y la carne (...), y la tumba (...), y no saber (...)». Son ideas discontinuas, enlazadas mediante polisíndeton, lo que por otra parte las aísla, subraya su valor y sustenta además la gravedad, la solemnidad del ritmo. La sabiduría técnica está al servicio del pensamiento[8], porque con ese ritmo Rubén reproduce exactamente la vacilante búsqueda de su conciencia sin asideros. Y deslumbrante es la identificación de estilo y pensamiento en esos dos versos («y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos») en que recoge los dos polos temáticos de su poesía, el goce del placer y el temor de la muerte, creando una estructura paralela en las palabras, en la sintaxis e incluso, al final, en la fonética («frescos racimos»-«fúnebres ramos»), uniendo así los dos temas como parte indisoluble de nuestro vivir.

Algún lector podrá asociar a esta voz que fluye gravemente la imagen de *El pensador* de Rodin, o el de Miguel Ángel, en la tumba de Lorenzo de Médicis. También podrá descubrir el brevísimo homenaje a la cultura clásica, una vez abandonada la función ornamental de su mitología. Rubén rescata ahora, al comienzo del poema, a uno de los más grandes poetas clá-

[8] *Subrayamos la identificación necesaria del estilo con el significado, incluso como parte del propio significado. Según la expresión de Proust: «el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión» («El tiempo recobrado»,* En busca del tiempo perdido, *7, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 246).*

sicos, y lo hace con una sola aunque mítica expresión, el horaciano *Beatus ille*. Queda el homenaje, porque ese «Dichoso» ahora no puede ser atribuido al hombre.

El final del poema («y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos...»), aunque es subrayado con la brevedad de los dos versos[9], no es su conclusión, no es su reflexión final, sino la última pincelada antes de los puntos suspensivos; es decir, el poema queda abierto, igual que la indeterminación de nuestro existir. En realidad, la reflexión final o conclusión, esta sí, elaboradísima, la encontramos en la primera estrofa, con una sintaxis de exacta medida en estructuras paralelas. Allí anticipa y concentra la desolada idea nacida de su sincera y lúcida búsqueda: la del dolor de ser hombre, dolor que se erige sobre el orden de la naturaleza (piedra, árbol, vida animal) y que nace precisamente de la conciencia, de la capacidad de pensar, de querer conocer. Así se funden, en este breve y desnudo poema, todos los caminos poéticos recorridos por Rubén. Con él enseñó a mirar con nueva visión y construyó uno de los monumentos poéticos de la literatura.

Desde una visión panorámica, hemos acercado nuestra mirada hasta este poema que nos parecía el *axis* de un mundo poético nuevo. Los más grandes autores hispanoamericanos que vendrán después parecerán herederos de esta voz de Rubén Darío cuando afronten la inquietud en torno a la trascendencia humana. Antes que ellos, al mismo tiempo que Rubén, Unamuno clamará por la resurrección de Dios en el prólogo a su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905). Y dos años después, Machado se verá a sí mismo, en *Soledades, Galerías y otros poemas*, como «pobre hombre en sueños, siempre buscando a Dios entre la niebla».

## Algunas voces herederas

El significado de voces herederas no se relaciona con el concepto de discípulo o de continuador de una tendencia literaria. Herederos de Rubén porque son buscadores que alargan la senda del inquieto anhelo de trascendencia y porque, con la misma exigente sinceridad, expresan las dificultades o la imposibilidad de encontrar una respuesta. Oiremos pocas de esas voces, por razones de espacio, pero todas pertenecen a los grandes autores clásicos que han definido la marcha de la literatura hispanoamericana del siglo XX, de cuyos dos grandes momentos son escogidas: de la

[9] *Esta es una de las alteraciones, junto con las diferencias de medida y rima, sobre la base del soneto.*

poesía del primer tercio de siglo y del inmenso movimiento narrativo de la segunda mitad del siglo que conocemos como el *boom*.

Si la poesía de Rubén representa al final el fracaso de sus sueños, de su exaltado vitalismo, y una dolorida conciencia frente a la vida, fracaso y dolor aparecen instalados desde el principio en la poesía de César Vallejo. Un cuarto de siglo separa el nacimiento de ambos autores, pero el modernismo o mejor, la estela de Rubén, alcanza aún a Vallejo, quien en su primera obra, *Los heraldos negros*[10], le rinde incluso un homenaje («Darío de las Américas celestes», *Heraldos*, «Retablo»). En el mismo poema lo presenta, sin embargo, como «Darío que pasa con su lira enlutada» y a sus seguidores, como buscadores que «hablándonos de lejos, nos lloran el suicidio monótono de Dios»[11].

El tiempo de Vallejo fue el de las vanguardias. Una vez desacralizada la realidad, el centro ideológico fue su estilización o su intelectualización. La poesía, el arte todo, se entregan a la estética como asunto, es decir, a la experimentación formal, unas veces para reflejar la condición del hombre en el mundo, algunas otras como puro juego intrascendente. Pero la poesía de Vallejo contiene una honda verdad y la experimentación del lenguaje sólo será un instrumento eficaz a su servicio.

La pesadumbre, o «trilcedumbre»[12], que motiva la poesía de Vallejo no es sentimental, es fruto de una conciencia alerta, lúcida, que no halla consuelo. El mundo estable, el asidero, la fe son una especie de paraíso perdido que se remonta a la infancia, al hogar familiar, cuya armonía se revestía de una religiosidad apacible. Un mundo a veces evocado con nostalgia desde las vivencias del desamparo presente y del que conserva el autor su jerarquía de valores: una visión casi sagrada del hombre en la evocación de los padres y del hermano muerto; y un sistema de alusiones culturales y de símbolos tomados de la religión, frente a los que se rebela. El sufrimiento humano es el motor de su rebeldía, que alcanza al mismo Dios, al que llega a despojar de su divinidad para trasladarla al hombre:

> Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
> hoy supieras ser dios;

[10] *César Vallejo,* Los heraldos negros, *Buenos Aires, Losada, 1966. Citaremos por esta edición.*

[11] *Para Vallejo, la conocida frase de Nietzsche «Dios ha muerto» sólo podía concebirse de modo consecuente como suicidio. Desde esta ausencia nacerá su poesía, con un lenguaje inarmónico y sobrio, pero de eficacísimo impacto.*

[12] *Martínez García, explica el título* Trilce *como fusión de sílabas procedentes de* tri*(ste) y (du)*lce*, e inventa ese sustantivo «trilcedumbre», en* Poemas humanos *(ver Bibliografía).*

pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! (*Heraldos*, «Los dados eternos»).

Este lenguaje de fluir coloquial pero hondísimo y radical se repite en otras alusiones a Dios, reprochándole de nuevo el dolor del hombre, una creación para el dolor:

Hay ganas de... no tener ganas. Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.
(*Heraldos*, «Los anillos fatigados»).

Y prosigue su irreverente alusión a Dios, cuya acción es siempre imperfectamente humana: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo» (*Heraldos*, «Espergesia»). Pero también, alguna vez, acude a él como a un confidente, único posible garante de la trascendencia: «Mas, (¿) no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?» (*Heraldos*, «Absoluta»). También ese ansia de trascendencia afluye sin alusión divina, como puro temor a la muerte: «mi ser recibe vaga visita del Noser» (*Heraldos*, «Encaje de fiebre»). O también como deseo de vivir: «pero siempre me gusta vivir: ya lo decía. / (...) me gustará vivir siempre, así fuese de barriga»[13]. A pesar de ello prevalecen las imágenes de la conciencia del dolor y del desamparo existencial: «Yo soy el coraquenque[14] ciego / que mira por la lente de una llaga» (*Heraldos*, «Huaco»). El absurdo de la vida se dibuja como un camino hacia la muerte y hacia la nada: «Así pasa la vida, vasta orquesta de Esfinges, / que arrojan al vacío su marcha funeral» (*Heraldos*, «La voz del espejo»).

Al «pensador» existencial que hay en *Lo fatal* de Rubén le sucede en la obra de Vallejo ese hombre «pobre, pobre», visitado por «heraldos negros», y presentado como en un cinematográfico giro de cámara que dramatiza su desamparo: «Vuelve los ojos, como / cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; / vuelve los ojos locos» (*Heraldos*, «Los heraldos negros»). Es un hombre para quien los golpes de la vida destruyen todo orden, todo sentido y lo dejan a la deriva, sin fe («las caídas hondas de los cristos del alma»). Así, el dolor del vivir configura un mundo absurdo en el que se

[13] *César Vallejo, «Hoy me gusta...»,* Poemas humanos..., *Madrid, Castalia, 1987.*

[14] *Coraquenque o Curiquingue (del quechua* kurikinki), *ave sagrada de los incas, de la familia de los halcones.*

invierte la raíz del mensaje religioso: el amor de Dios por las criaturas. Porque para Vallejo lo que el vivir ofrece es «golpes como del odio de Dios». Y esta pesadumbre lo arrastra al escepticismo, que expresa de modo tan coloquial como intimista, más intenso después de la suspensión, del silencio: «.... Yo no sé».

Con esta conciencia hondamente dolorida pero de acerada lucidez, Vallejo verá al hombre, existencial y socialmente, apenas como un objeto sin destino. Al caos en que se sume la existencia responderá en sus siguientes libros (*Trilce*, *Poemas humanos*) con el descoyuntamiento del lenguaje (su destrucción, para algunos). La asociación lógica, sintáctica o semántica, es abolida; sólo prevalece algo nebuloso que emerge del poema, significativo e identificable por los jirones de lenguaje, y que no expresa sino su grito[15], contenido y consciente, ante la soledad del hombre y la brutalidad de su sufrimiento: «¡Ay, yo que sólo he nacido solamente!» (*Poemas humanos*, «Altura y pelos»).

El incesante debate de César Vallejo acerca de la existencia individual corrió paralelo con su adhesión al marxismo y su militancia comunista. No hay paradoja ni contradicción. En la desolación de su conciencia hemos visto siempre que Vallejo ve en sí mismo al otro, a los hombres, y de ello se nutre su solidaridad, un nuevo humanismo fundado no sólo en evidentes causas sociales sino en el dolor que nace del destino compartido por todos: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos!» (*Heraldos*, «La cena miserable»). Se erige así Vallejo en uno de los poetas más universales, porque su existencialismo y su humanismo están en el camino por el que irán llegando los autores más significativos de esa corriente dominante en el siglo XX.

Avanzando de nuevo por la senda nos detiene Alejo Carpentier, uno de los primeros entre los narradores del *boom*, quien nos enseña ya a ver lo extraordinario y maravilloso en el seno de lo real, incluso a descubrir esa fusión como característica del mundo natural americano: un mundo desbordado en fuerzas telúricas y épicas, y contemplado al mismo tiempo con todo el bagaje de la cultura occidental y con las más novedosas técnicas de la narrativa contemporánea.

El buscador que nos atrae en Alejo Carpentier es el de *Los pasos perdidos*[16], una novela repleta de significados y construida en torno a un viaje

[15] *Los gritos existenciales del arte europeo de comienzos del siglo XX: desde el pintor noruego Edvard Munch al pensador español Unamuno.*

[16] *Alejo Carpentier,* Los pasos perdidos, *La Habana, UNEAC, 1969. Citaremos por esta edición.*

que resulta ser muchos viajes: en el espacio, en el tiempo, en la memoria humana, en el misterio. Recordemos que su protagonista es un músico sumido en una crisis vital, que viaja a la selva amazónica con el encargo de encontrar instrumentos musicales primitivos. Las etapas del recorrido lo llevan a distintos momentos de la historia hasta alcanzar al hombre paleolítico, tal como lo había estudiado en libros y museos, y al hallazgo emocionado de los rudimentarios instrumentos. Pero encuentra mucho más. En un nuevo avance, llega a «un ámbito que hacía retroceder los confines de la vida humana a lo más tenebroso de la noche de las edades» (pp. 194-195). Allí ha de aceptar que los seres que encuentra son hombres, aunque: «Contemplo los semblantes sin sentido para mí (...), ni siquiera podríamos hallarnos en la coincidencia de una gesticulación» (p. 195). Pero entre esos seres no sólo descubre el nacimiento de la música como un ritual ligado al miedo a la muerte (un treno, «algo situado más allá del lenguaje»), sino que en ese temor y en ese ritual encuentra, claro está, el nacimiento de lo religioso: «intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre» (p. 198). El miedo a lo desconocido, la lucha contra la muerte, la necesidad de respuesta, todo instalado ya en aquel que acaba de empezar la presencia del hombre en la tierra: el largo camino de la religión, de las religiones, hasta los escepticismos modernos propiciados por la ciencia, que aún dejan el rescoldo del deseo humano de trascender.

En el otro extremo, como si asistiéramos a un final del hombre, presenta Juan Carlos Onetti el universo de su novela *El astillero*[17]. Lo sitúa en el espacio mítico de Santa María, opuesto, como un oscuro norte, al luminoso sur de su admirado Faulkner. Un mundo hecho de símbolos expresionistas y de resonancias kafkianas, en el que lo inaccesible, lo inmotivado o lo inútil determinan los actos humanos.

Su protagonista, Larsen o *Juntacadáveres*, un personaje de pasado oscuro, es la imagen del hombre como objeto a la deriva, que busca inútilmente darse a sí mismo un destino, aceptando incluso las reglas de un simulacro: «Después sería el fin, la renuncia a la fe en las corazonadas, la aceptación definitiva de la incredulidad y de la vejez» (p. 44). De este modo acepta un alto puesto de gerente en el viejo astillero herrumbroso y abandonado, con el consciente propósito de llenar el vacío de sus actos, obligándose incluso a cumplir un horario y a ordenar viejos documentos polvorientos: «Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido (...) sin

[17] *Juan Carlos Onetti,* El astillero, *Barcelona, Bruguera, 1980. Citaremos por esta edición.*

que importe que salga bien o mal, sin que importe qué quieren decir» (p. 83). En paralelo, aspira a casarse con la hija del dueño del astillero, un medio más para instalarse en otro orden y consolidar la creación de un destino.

Lo envuelve una escenografía atemporal, de salas sin cristales, de lluvia persistente, de objetos oxidados, de intemperie. Y lo acompañan seres desinteresados de todo proyecto, desprovistos de esperanza, aparentes supervivientes de su propio oscuro pasado, aislados unos de otros: «Sospechó de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable» (p. 123).

Pero todo va siendo inútil, el miedo al vacío que empujó a Larsen a actuar se desliza lentamente paralizando su impulso, adentrándolo en una especie de ausencia: «Por las tardes la soledad y el fracaso se hacían sólidos en el aire helado y Larsen se abandonaba al estupor. Había tenido una esperanza de interés, de salvación y ya la había perdido» (p. 192). Su fracaso final es el mismo que temía al comienzo, y el esfuerzo emprendido, sus acciones, quedan reducidas a un movimiento innecesario. El círculo de desolación se cierra con la muerte esperpéntica de Larsen, reducido a un objeto olvidado sobre la cubierta de un barco, e imagen desacralizada de lo humano. Todavía es subrayado repitiendo entre paréntesis el desenlace con un ligero cambio de perspectiva; el resultado, al fin y al cabo, es lo mismo, da lo mismo: «La vida de los hombres continuaba siendo absurda e inútil» (p. 107). Pero en medio de tan hondo pesimismo entrevemos una tenue luz de afirmación de lo humano, cuando Larsen, arrastrado ya a su final, advierte al sirviente amanerado de la necesidad de defender el respeto propio. Es un leve acto en que brota la solidaridad, la ayuda al otro («te estoy hablando como un padre») invitándole a defender la dignidad del hombre, a pesar de todo.

Con reforzada voluntad elabora Onetti ese descarnado final como símbolo que cierra el valor simbólico de la novela, auténtica y radical parábola existencial. Tan antisartriana, podríamos decir, porque frente al ser haciéndose (*in fieri*) que es el hombre para Sartre, Onetti proclama la inutilidad esencial de toda acción.

Buscador de buscadores fue Julio Cortázar, cuyos grandes protagonistas son perseguidores que viven en crisis, anhelantes de algo al parecer inalcanzable. *El perseguidor*[18] Johnny Carter, un saxofonista de jazz inmerso en un tiempo vital ajeno al cronómetro, vive arrastrado por un sufrimiento que parece incomprensible de un modo convencional. En realidad

[18] *Julio Cortázar,* El perseguidor, *en* Relatos *(ver Bibliografía). Citaremos por esta edición.*

se trata de un vértigo semejante a la náusea sartriana, de una conciencia de vacío, simbolizado por los «agujeros» de la realidad: «descubrir los agujeros (...) todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo» (pp. 612-13). El desamparo de Johnny, causado por aquello que persigue, es representado en una página memorable cuando, de rodillas, llora en silencio ante su hija.

Lo que contiene ese llanto, lo despliega el perseguidor Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*[19], tal vez la figura más condensadora del intelectual del siglo XX. Horacio es depositario de la inmensa cultura de Cortázar, de su incansable lucidez y de sus infinitas búsquedas intentando explorar la amplitud de nuestro existir: el arte, el pensamiento, el lenguaje, el vivir[20]. Más allá, busca el sentido de todo ello, pero cuestionándolo siempre, sin aceptar ninguna respuesta por temor a que sea equivocada, incluso si es fruto de riguroso análisis (nuevamente el racionalismo cuestionado por insuficiente). Cuestionar, como una exigencia de rigor, de autenticidad, que alcanza al propio lenguaje. Muchas veces se cierran las frases repentinamente, o con un rasgo de humor, porque parece que se desconfía de ellas, de lo aventurado o de lo previsible a que conducen. Con ello se intensifica la seriedad y se simboliza con el propio lenguaje la dificultad para obtener certezas. Al tiempo confirmamos el fondo de honestidad de las búsquedas cortazarianas.

La vasta cultura desplegada no es fardo inerte ni adorno erudito, es conocimiento vivo, instrumento de exploración. Al mismo tiempo, hace imposible una mirada ingenua sobre la realidad, esa pureza primigenia perdida, deseable para la vida, pero que «venía a ser un producto inevitable de la simplificación» (p. 207). La búsqueda central es de algo que Horacio Oliveira siente «al otro lado»[21], nombrado como reino milenario o paraíso perdido o como hombre pleno, inalcanzable, como «ríos metafísicos» que él sólo puede mirar «desde el puente»; ríos en que la Maga, la otra protagonista, poseedora aún de la pureza primigenia, es capaz de «nadar».

Las búsquedas son simbolizadas mediante juegos numerosos. El juego tiene claves y reglas que ordenan el caos del vivir. Así que jugar da sentido a la vida. Por otra parte, los juegos son sin duda, en la novela, herencia de las vanguardias, pero no con su sentido intrascendente. Cortázar nos

[19] *Julio Cortázar,* Rayuela, *Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984. Citaremos por esta edición.*

[20] *Todo ello estudiado minuciosamente, con rigor, admiración y complicidad, por Andrés Amorós en su edición de la novela (ver Bibliografía).*

[21] *«De aquel, de este lado, de otros», no sólo tiene en la novela el significado espacial de los subtítulos, sino también un valor simbólico y metafísico.*

recuerda el fondo mítico y sagrado del juego como intento de alcanzar algo. Y «alcanzar» o «llegar» es el propósito del juego de la rayuela, título y símbolo central de la novela que, como se sabe, consiste en empujar con el pie una piedrecita sobre casillas pintadas en el suelo hasta alcanzar la última, que es el cielo. O sea, para Cortázar, «el otro lado» (el kibbutz, otras veces), allí donde cobra sentido la vida («Se puede matar todo menos la nostalgia del reino», p. 542). Pero, por otra parte, «en el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay» (p. 531). Así que para Oliveira el juego no tiene final y habrá que aceptar vivir jugando. No alcanza Cortázar una salida metafísica pero sí vital. Oliveira encuentra en el amor fraternal de Traveler y Talita un consuelo; es decir, la respuesta posible está en este lado, en los otros hombres, y toda esperanza, en la solidaridad humana: «caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos» (p. 369).

* * *

Mirando ahora hacia atrás, son muchos junto a Cortázar los autores hispanoamericanos que, por diversos caminos, han explorado libremente el significado del hombre y han confluido en la idea dolorosa de su soledad y su desamparo en el mundo; y son muchos también los que, golpeados contra ese muro, han vuelto su mirada a los hombres: aunque estemos solos, «no todo está permitido»; organicemos el juego, construyamos un mundo más habitable. El siglo XX, el del laicismo y del existencialismo generalizados, se ha esforzado como nunca en la historia en ordenar el caos social del hombre, en intentar el vallejiano desayuno de todos, en construir el cortazariano cielo en la tierra, y ha respetado, también como nunca, la libertad de la conciencia individual para afrontar el problema de la trascendencia. Un nuevo humanismo. Recordemos, a propósito, que el Sartre de «el hombre es un ser para la nada» defiende también el existencialismo como un nuevo humanismo. Y no otro mensaje que el de la solidaridad en medio del desamparo es el que nos envía Camus en *La peste*[22], más con el doctor Rieux que con el padre Paneloux, pero ayudando, con fe o sin fe.

No hay que olvidar, desde luego, la presencia de una literatura hispanoamericana inclinada hacia la fe religiosa, incluso debatiéndola o acosándola de dudas, pero no se trata de la literatura nueva que caracteriza al siglo XX sino que se sitúa como heredera de una antigua trayectoria de siglos.

[22] *Albert Camus,* La peste, *Barcelona, Edhasa, 1998. Traducción de Rosa Chacel.*

Al margen o dentro de los sistemas religiosos construidos en la historia, el hombre ha podido antes hallar una fe religiosa como respuesta al enigma de su existencia, o ha podido asumir sin inquietud una explicación estrictamente materialista que establezca los límites precisos, científicos, de su existencia: ambas son respuestas que ofrecen un equilibrio vital. Pero el pensamiento inquieto que vemos nacer en el a su vez inquietante siglo XX se sitúa al borde mismo de un abismo: no ha hecho afirmaciones sino que ha abierto interrogantes o mejor, ha hecho preguntas sin poder encontrar respuestas, tal vez más, a sabiendas de no poder encontrarlas. No puede renunciar a su mirada agnóstica, pero tampoco puede renunciar a su anhelo de trascendencia, aunque haya de ser siempre insatisfecho, aunque no dé al hombre sino conciencia de su desamparo en medio de un universo en el que parece estar solo. Esa será la grandeza trágica que revestirá al hombre, asumir ese doloroso destino, una tragedia que ha sido expresada incesantemente por el arte y la literatura del siglo XX.

## Bibliografía


Albadalejo, Tomás, et al., *El Modernismo*, Valladolid, Universidad, 1990.

Amorós, Andrés, «Introducción» a *Rayuela*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984.

Cardwell, Richard A., «Los albores del Modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante transatlántico?» BBMP, 51, 1985, pp.315-330.

Cortázar, Julio, *Relatos* (*Bestiario, Las armas secretas, Final del juego, Todos los fuegos el fuego*), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

Foulquié, Paul, *El existencialismo*, Barcelona, Oikos-tau Ediciones, 1973.

Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Madrigal, Luis I. et al., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II, Madrid, Cátedra, 1999, 3ª ed.

Martínez García, F., «Introducción» a *Poemas humanos*, Madrid, Castalia, Letras Hispánicas, 1987.

Martínez, J.M., «Introducción» a *Azul.../ Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2002.

Matamoro, Blas, *Rubén Darío*, Madrid, Espasa Calpe, Biografías, 2002.

Navarro Tomás, T., «Ritmo y armonía en los versos de Darío», en *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982.

Prini, Pietro, *Historia del existencialismo de Kierkegaard a hoy*, Barcelona, Herder, 1992.

Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Salvador, Álvaro, «Introducción» a *Azul.../ Cantos de vida y esperanza,* Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Sartre, J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Madrid, Edhasa, Los libros de Sísifo, 1999.

Vallejo, César, *Poesía completa*, Edición de Antonio Merino, Madrid, Akal, 1997.

— *Los heraldos negros*, Edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1998.

— *Trilce*, Edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1991.

Zuleta, Ignacio M., «Introducción» a *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 1987.

— *La polémica modernista*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1988.




Anónimo: Portada del Evangelio de San Juan. Monasterio de Lindisfarne (hacia 700)

# Acerca de la *Carta Atenagórica* de Sor Juana Inés de la Cruz

*Alberto Pérez-Amador Adam*

El interés por la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz aumentó, a nivel mundial, a partir de la concesión a Octavio Paz del Premio Nobel en 1990 y la consecuente traducción de su monografía sobre la escritora mexicana [1982]. En tal libro, Paz retomó y amplió una teoría para explicar los últimos años de la vida de Sor Juana que fue motivo de polémica durante todo el sigo XX. Tal teoría parte de las circunstancias de composición de un tratado teológico de Sor Juana, la *Carta Atenagórica*, y la repetición en otras obras literarias de las ideas cifradas en tal escrito. Pero, no obstante la autoridad de Paz y la enorme recepción de su libro, que ha marcado la idea de la biografía que se tiene de Sor Juana, las postreras investigaciones han mostrado que sus ideas no pueden ser aceptadas del todo. El citado tratado teológico de Sor Juana estudia un problema religioso que marcó la obra de teólogos y poetas de la Nueva España en las últimas décadas del siglo XVII. El tratado estudiaba la naturaleza de la mayor fineza hecha por Cristo a la humanidad antes de morir, y fue estudiado como consecuencia de la difusión de un sermón, llamado *del Mandato*, pronunciado por el portugués Antonio Vieira en Lisboa hacia 1650. La ilación de Vieira parte de la idea de la imperfectibilidad del amor de Dios por ser, desde su origen, suprema su naturaleza, aunque sus denotaciones pueden ser más intensas unas respecto a las otras. A Vieira le interesó develar cuál fue la fineza insuperable de Cristo. Para ello impugnó en su escrito la opinión de Juan Crisóstomo, Agustín de Hipona y Tomás de Aquino respecto del problema, y propuso su propia teoría para responder a tal pregunta. El *Sermão do Mandato* es ejemplo de un ejercicio mental del siglo XVII que no corresponde a nuestra sensibilidad, pero que, en la época, cifraba una parte considerable de la actividad intelectual. El sermón fue trasladado al castellano y publicado en Madrid en una edición en dos volúmenes dados a la luz en 1675 y 1678. Esta traducción fue dedicada por el autor a Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de México desde 1683, quien se ocupó de difundir los escritos de Vieira en Nueva España. Un año después, en 1684, el jesuita novohispano Antonio Núñez de Miranda publicó la primera de tres obras donde trató el tema: *Comulgador penitente de la Purísima.* En 1687

publicó su *Explicación literal y sumaria al decreto de los eminentísimos cardenales intérpretes del Sancto Concilio de Trento* [...], y en 1693 la *Práctica de las estaciones de los viernes como las andava la venerable madre María de la Antigua* [...]. Asimismo en 1690, se publicó una tercera edición del *Comulgador Penitente de la Purísima.* Al fin, en 1691 Francisco Xavier Palavicino pronunció su sermón *La fineza mayor.*

Sor Juana Inés de la Cruz también estudió el tema de la mayor fineza de Cristo. En poco tiempo redactó varias obras donde lo trata de modo directo o indirecto. Tal se localiza en las *Letras de San Bernardo,* en el auto sacramental *El Divino Narciso* y en la *Carta Atenagórica,* todos publicados en 1690. Sabemos, gracias a Castorena y Ursúa, editor del último volumen de sus obras completas, de otro tratado teológico, que se perdió, titulado: *Discursos a las finezas de Cristo Señor Nuestro.* El tema aparece, también, en la loa de *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo,* que debió ser escrita en la segunda mitad de la década de los años ochenta y antes de 1688, pues en ese año la Condesa de Paredes regresó a España llevando consigo, con gran certeza, el manuscrito de la obra con la intención de hacerla representar en Madrid. De esto dedúcese que el tema de la fineza mayor fue tratado por Sor Juana desde, aproximadamente, 1687 hasta 1690, en que aparece la *Carta Atenagórica.* Es decir, se trata de un problema que la ocupó poco más de tres años. De todos sus escritos, la *Carta Atenagórica,* una redargución al mencionado sermón de Antonio Vieira, es el escrito más importante conservado de su pluma dedicado al tema.

Sánchez Arteche [1991: 11] indica que, a finales del siglo XVII, el término «fineza» se empleaba como sustantivo para designar una muestra de cariño. Ricard [1951] explica que, en el siglo XVII, el término correspondió, en el mundo ibero, a lo que en francés se llamó *ingénieuses tendresses,* comparable al puro amor de la querella quietista. Pero, también señala que el término designa una delicadeza amorosa, que es la acepción de la voz «fineza» empleada por Sor Juana en *El Divino Narciso.* Y, aún más: en el auto, Sor Juana emplea ambas acepciones indistintamente, creando un complejo tejido de significaciones[1].

En la *Carta Atenagórica,* siguiendo la estructura del sermón pronunciado por Vieira, Sor Juana impugna al predicador portugués con la intención de defender las ideas de Juan Crisóstomo, Agustín de Hipona y Tomás de Aquino al respecto de la mayor fineza de Cristo. Para Juan Crisóstomo, la

[1] *En la* Carta Atenagórica *[Sor Juana Inés de la Cruz 1957: 423] Sor Juana explica: «¿Es fineza, acaso, tener amor? No, por cierto, sino las demostraciones del amor: ésas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza».*

mayor fineza fue el lavatorio de los pies de los apóstoles. Agustín calificó de mayor fineza su muerte por la humanidad. Por su parte, Tomás de Aquino consideró la instauración de la Eucaristía una superación de aquella prueba de amor, pues excede, como fineza, a la realizada en el acto de morir. Al defender a Agustín en la *Carta Atenagórica*, Sor Juana analiza los términos de una fineza. Ésta se constituye por la parte ejecutante [*a quo*] y por quien la logra [*ad quem*]. Para poder calificar una fineza considera necesaria la evaluación de la dificultad de ejecución de la causa y el grado de utilidad proporcionado por el acto al agente que sufre la acción. Así, en la circunstancia de la fineza mayor, propuesta por Agustín, es decir, la muerte de Cristo por los hombres, resulta, para la causa, ser la muerte la mayor fineza por separarse del hombre a quien ama, mientras que para el agente que sufre la acción de la muerte de aquél es máxima fineza porque lo restituye al estado de Gracia original.

En la loa a *El mártir del Sacramento*, Sor Juana presenta las razones de Agustín y de Tomás de Aquino para, al fin, por boca del «Estudiante 3» [vv. 349-376] inclinarse por el segundo. También en *El Divino Narciso* se localizan ambas ideas. La tomista en la escena XIII, donde habla «Eco» [vv. 1766-1785] y la agustina en el monólogo [vv. 2045- 2186] de «Gracia» en la escena XVI [vv. 2135-2182]. En las *Letras de San Bernardo* [Letra XVIII, XIX, XXIII], Sor Juana prefiere la exégesis de Tomás de Aquino, que halla la mayor fineza en la Eucaristía. Al final, en la *Carta Atenagórica,* Sor Juana, para refutar a Vieira, defiende las ideas de los padres de la Iglesia sin inclinarse del todo por ninguna razón. Para Benassy-Berling [1983: 224], las ideas de la *Carta Atenagórica* representan la posición final de Sor Juana, por ser el escrito más detallado al respecto. Señala [ibid] que, en instancia última, Agustín y Tomás no son irreconciliables, aunque, después de la crisis protestante, la diferencia entre ambos teólogos alcanzó proporciones mayores, por basar los protestantes su ilación teológica en Agustín y los católicos en Tomás de Aquino. Fundamental, al respecto, y relacionado de modo indirecto con nuestro tema, resulta el afán católico de exaltar, en la Eucaristía, el aspecto de presencia real en las especies. Lo que Benassy-Berling no considera es que, después de 1600 la rival distinción entre el pensamiento agustino y tomista que signaba, en Europa central, la pugna entre teólogos luteranos y católicos, hacía referencia en España a la controversia *de auxiliis,* sostenida entre dominicos y jesuitas con base en las ideas de Báñez y de Molina.

En la *Carta Atenagórica*, Sor Juana analiza los conceptos propuestos por Vieira, demuestra sus errores en la estructuración argumental y propone, al final, ideas propias correspondientes. Tales, conocidas como «Teoría

de las finezas negativas», se caracterizan por tratar no de las finezas de Cristo, sino de las de Dios. Sor Juana explica ahí que, a partir de la idea de Su infinita bondad, proclive a conceder todos los bienes al género humano, ella considera que es fineza mayor de Dios cuando, interrumpiendo la Causa Primera Su ilimitado deseo por hacer finezas al hombre, no realiza tales en previsión del mal uso que de ellas hará la Segunda Causa[2].

Se sabe que uno de los participantes de las reuniones en el locutorio del convento de San Jerónimo, cuyo nombre desconocemos, pero de distinguido rango[3], le encomendó a Sor Juana fijar sus ideas al respecto del *Sermón del Mandato.* Éstas quedaron reducidas a un escrito llamado *Crisis*[4] *de un sermón* que, según algunos críticos, en su origen, no se destinó a la publicación, pero que circuló manuscrito hasta llegar al obispo de Puebla de los Ángeles, don Manuel Fernández de Santacruz y Sahagún. Éste, sin consentimiento de la autora, publicó el documento con el encomiástico título de *Carta Atenagórica* que, según generalizada opinión, reconoce en el texto alturas dignas de la diosa Atenea [Sor Juana Inés de la Cruz IV: 631][5]. La edición de la *Carta Athenagórica* se acompañó de un documento rubricado por una monja llamada Sor Filotea[6] de la Cruz del convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Ángeles. Tal era el pseudónimo tras del cual se escondió el mismo Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún[7].

[2] *Por razones de espacio no es posible citar el texto completo, pero el interesado lo encuentra en: Sor Juana Inés de la Cruz 1957: 436-439.*

[3] *Puccini sostiene que fue Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún. Tal identificación fundamenta su teoría de la intriga discutida y aceptada por Paz. Benassy-Berling [1983: 168] negó tal idea sin proponer otra solución.*

[4] *Crisis: Del lat.* crisis. *En su quinta acepción registrada por el DRAE como «Juicio que se hace de una cosa después de haberla examinado cuidadosamente».*

[5] *Para Chávez [1931: 300]* Atenagórica *significa «digna de la sabiduría de Minerva» proveniente de las voces griegas* Athena = *Minerva* y agora = *arenga; y del sufijo* ica, *que vale tanto como «propio de», «digno de». Tal exégesis retomóse por la mayoría de los autores [Trias Folch: 360]. Manuel Bandeira [1963:84] es de otra opinión:*

*«Atenagórica, sem dúvida porque, como Atenágoras se batia pela fé tradicional contra as interpretações acomodatícias dos sistemas filosóficos, Soror Juana Inés naquela carta defendia as opiniões de Santo Agostinho, Santo Tomás e S. João Crisostomo, contraditas no sermão pelo Padre Antônio Vieira».*

*Schmidhuber [1995: 28] retoma esta interpretación y la acabala:*

*«Atenagórica» significa «digna de Atenágoras» en referencia al famoso filósofo y apologeta griego del siglo II, quien, ya convertido al cristianismo, dedicó a Marco Aurelio su obra* Πρεσβεια περι Χριστάνων *[*Súplica en favor de los cristianos*], calificada por Bossuet como «una de las más bellas y antiguas apologías de la religión cristiana» y en la que resaltan las concordancias que existen entre el mundo de la razón y el de la fe.*

[6] *Para evitar confusiones, retomo la ortografía propuesta por Méndez Plancarte y aceptada por la mayoría de los especialistas, a pesar de que la documentación original dicta «Philotea».*

[7] *La identidad de la persona que se escondió tras este pseudónimo era un secreto a voces, como se deduce de la lectura de la* Carta de Serafina de Cristo. *Castorena y Ursúa conservó su resolución para la posteridad en el prólogo a la* Fama y Obras pósthumas *[1700]. Luego fue confirmada por Miguel Torres.*

En tal misiva, la supuesta Filotea de la Cruz expresa su admiración por la inteligencia de Sor Juana, pero termina exhortándola a la derelicción de los asuntos pedestres, atendidos por su talento, para dirigir sus luces al escrutinio de la salvación de su alma. El documento oculta, tras alabanzas, una amonestación contra los principios rectores de la vida intelectual de Sor Juana. La epístola motivó a Sor Juana a la redacción de un escrito apologético conocido como *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,* firmado el primero de marzo de 1691.

El incidente de la *Carta Athenagórica*, publicada sin autorización de Sor Juana junto con la mencionada *Carta de Sor Filotea* y la posterior *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,* ha sido relacionado con los sucesos finales de la vida de Sor Juana. Sabemos, por diversos documentos, que Sor Juana vendió parte de su biblioteca e instrumentos científicos para luego retirarse de la vida pública. Estos sucesos, cuyos detalles y circunstancias se desconocen, se han explicado, a partir de la *Carta Atenagórica,* de dos maneras diferentes.

La primera teoría, partiendo de la biografía escrita por el padre Diego Calleja, incluida en el tercer volumen de las obras completas de Sor Juana, publicado en 1700 con el título *Fama y obras póstumas,* considera motivos religiosos en la renuncia de Sor Juana a su biblioteca y a la literatura[8]. Tal primera teoría considera una evolución espiritual de Sor Juana para explicar los sucesos finales de su vida[9]. Para la mayoría de los críticos partidarios de la teoría de la crisis, las amonestaciones hechas por el arzobispo a través de la boca de la fingida Sor Filotea de la Cruz, en 1690, y la crítica

[8] *Escribe Calleja [colacionado por De La Maza 1980: 150] en la biografía publicada en 1700:*

*«Entró ella en cuentas consigo, y halló que la paga solo puntual en la observancia de la ley que había buenamente procurado hasta entonces hacerle a Dios, no era generosa satisfacción a tantas mercedes divinas de que se reconocía adecuada; con que trató de no errar para en adelante los motivos de buena, de excusar lo lícito y empezar las obras de su perogación con tal cuidado, como si fueran de precepto».*

*Continuando la línea propuesta por Diego Calleja, el biógrafo del padre Núñez, Juan Antonio de Oviedo escribe de la Madre Juana que:*

*«... procuraba crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor y penitencia que necesitaba del prudente cuidado y atención del padre Antonio para irle a la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida». [Citado por Pascual Buxó: «Sor Juana: monstruo de su laberinto» en Poot Herrera 1993].*

[9] *Entre los que se inclinan por tal teoría se cuentan a: Menéndez y Pelayo, Amado Nervo, Genaro Fernández MacGrégor, Ezequiel A. Chávez, Alfonso Junco, Gabriela Mistral y Alfonso Méndez Plancarte. Con base en sus interpretaciones otros, luego, propusieron, exótico fruto, la beatificación de Sor Juana, y se le comparó con Teresa de Ávila, pensando aumentar con ello su valía literaria. Probablemente, la mayoría de los estudiosos citados se hubieran opuesto a tales empeños, bienintencionados, pero absurdos, como sí lo hicieron Gabriela Mistral en la tercera década del siglo XX y Abreu Gómez [1951: 323-324].*

situación social de 1692, provocada por el hambre, los tumultos y el final incendio del palacio virreinal en la Ciudad de México, fueron el origen, al año siguiente, de lo que tal grupo de críticos ha denominada «la conversión»: Sor Juana donó su biblioteca e instrumentos músicos y científicos para juntar limosnas[10].

La segunda teoría para explicar los sucesos al final de la vida de Sor Juana a partir de la *Carta Atenagórica* barrunta una intriga entre eclesiásticos a partir de la publicación de la *Carta Atenagórica.* La idea fue propuesta por Dorothy Schons a principios del siglo XX. Schons dubita de la conversión religiosa e interpreta los sucesos finales de la vida de Sor Juana como resultado de factores externos. Entre otras cosas sospecha una intervención secreta del Santo Oficio, de la Compañía de Jesús, o una intriga entre eclesiásticos, relacionada con la publicación de la *Carta Atenagórica.* Schons publicó dos artículos [1926; 1934] en los cuales consideró menor la influencia religiosa en los sucesos de los últimos años de vida de Sor Juana. En el primero [1926: 141-162] propone, como causa del giro radical de vida, un conflicto con la Inquisición como resultancia de algunas ideas, consideradas heréticas, de la *Carta Atenagórica.* Según ella, los jesuitas de la Nueva España consideraron la impugnación del sermón de Vieira como un ataque a la Compañía: ellos, por medio de amenazas, silenciaron a Sor Juana a través de Núñez de Miranda que formaba parte de la Inquisición. Estas ideas de Schons, producto de especulaciones, y sin ninguna base documental, han corrido con singular suerte, siendo motivo de elucubraciones y añadidos a lo largo del siglo XX. La idea, propuesta por Schons, fue ampliada por Puccini y retomada por Octavio Paz [1982]. La autoridad de Paz logró que el público se interesara por esas especulaciones, citadas en muchos estudios, novelas, obras de teatro, películas y óperas basadas en la vida de Sor Juana a pesar de que las investigaciones posteriores han mostrado el poco rigor científico de la teoría de la intriga[11].

Ambas posiciones, la teoría de la conversión religiosa y la que dicta una intriga de los prelados han caracterizado las investigaciones dedicadas a Sor Juana durante el siglo XX y han provocado encontradas disputas resueltas, frecuentemente más con insultos que con las armas de la razón. Los resultados obtenidos por los estudiosos de las últimas dos décadas del

[10] *De esta época se conservan escritos de insignificancia literaria, pero de gran importancia histórica:* Docta explicación del misterio de la Purísima Concepción de María, la Protesta rubricada con su sangre de su fe y amor a Dios, al tiempo de abandonar los estudios humanos y la Petición en forma causídica que presentó al Tribunal Divino pidiendo perdón de sus culpas.

[11] *Los resultados de tales nuevas investigaciones que rebaten la teoría de la intriga los resumo en un libro,* De la «Carta Atenagórica» *de próxima publicación.*

siglo XX revelan que los incidentes de los años finales de Sor Juana fueron mucho menos novelescos de lo sospechado hasta ahora. Las razones propuestas para explicar la renuncia al mundo, sea por una crisis religiosa o por presiones eclesiásticas, han sido dirimidas en muchos de sus detalles, y en ambos casos se han localizado elementos suficientes para no seguir considerando, ninguna de las dos, con total seriedad.

Al respecto de la primera teoría, se invocaron los últimos documentos conservados de Sor Juana para demostrar su renuncia al siglo. Pero tales documentos se encuentran en una tradición de renovación de votos usual en todas las monjas de cierta edad [Pfandl 1946: 286]. Tales documentos no son prueba de crisis religiosa alguna, sino testimonio de prácticas usuales, especie de trámites burocráticos. Nadie puede afirmar que, al signar estos documentos, la autora careciese de sentimientos religiosos pero, por su carácter ritual y burocrático, los documentos no son prueba unívoca de tales.

Por otra parte, a partir de los resultados de otras investigaciones, dedúcese, al respecto de la teoría de la intriga, no fundamentada de modo documental, que, con seguridad, los príncipes de la Iglesia no conspiraron contra Sor Juana[12]. Y, aún más, se tienen pruebas de un cierto respeto entre Sor Juana y el arzobispo Aguiar y Seijas[13]. Por otro lado, se han propuesto otras razones para la renuncia de Sor Juana a una parte de sus bienes. Algunos la aducen a una influencia filosófica de Séneca [Pascual Buxó / Herrera 1994: 179]. Otros mencionan una evolución de la personalidad de Sor Juana como secuela de trastornos hormonales originados en la menopausia [Pfandl 1946: 266-276]. La venta de la biblioteca ha sido datada hacia 1692 [Tenorio / Alatorre 1998: 124]. ¿No podría ser, acaso, que donase, por propia voluntad, una gran parte de sus bienes para los necesitados por las desastrosas hambrunas posteriores a las inundaciones de ese mismo año? Bien podría ser que todas estas teorías tengan algo de verdad.

A pesar de los incidentes sucedidos por la publicación de la *Carta Atenagórica* aún no del todo esclarecidos, la venta de su biblioteca y la pérdida de parte de su fortuna, Sor Juana continuó, como se sabe, escribiendo hasta el final de su vida, dejando manuscritos hoy perdidos[14]. Es decir, no hubo presión para que dejara de escribir. Se ha demostrado que Sor Juana,

[12] *Al respecto cf. Benassy-Berling 1988; Poot Herrera 1993: 85-90; Pascual Buxó / Herrera 1994: 179/ 231-239; Alatorre 1980; Pascual Buxó 1993: 54; Pascual Buxó 1996: 95-102; Tenorio / Alatorre 1998: 122.*

[13] *Cf. Benassy-Berling 1983: 168-169; De la Maza 1980 114-117.*

[14] *Cf. Sor Juana Inés de la Cruz 1959: XLIII; Trabulse 1999: 43-65.*

hasta el final de su vida, hizo inversiones económicas para asegurar un bienestar futuro[15]. También guardó dinero en efectivo y más de 170 volúmenes de su biblioteca. Tal número resulta mínimo comparado al que se le atribuye a su anterior colección. No obstante, para la época, es considerable para un particular, y desmiente la teoría de que la hayan obligado a renunciar a todos sus bienes materiales.

En sus últimos años Sor Juana participó de intrigas de Palacio ridiculizando a los nuevos virreyes [Fernández 1995: 135-144]. Las resultancias de tales intrigas conllevan una fuerte tensión en la relación personal entre Sor Juana y Fernández de Santa Cruz y Sahagún, y no han sido consideradas al inquirirse tal período.

La teoría que dicta que los jesuitas novohispanos se vieron agredidos por la refutación propuesta por Sor Juana de las ideas de Vieira queda anulada por los novísimos descubrimientos. Éstos revelan que la *Carta Atenagórica* no impugna a Vieira, sino a otra persona [Poot Herrera 1993: 289], cuya identidad ha sido objeto de múltiples especulaciones, y que en los últimos estudios se ha identificado con Núñez de Miranda[16]. Pero esto es tan sólo una teoría[17]. De todo ello resulta que, lo único conocido con certeza es muy poco, y que tan sólo se podrá adelantar en los estudios de la biografía de Sor Juana cuando alguien busque en España las cartas de la mexicana dirigidas a Diego Calleja, a la condesa de Paredes y a un gran número de otros personajes.

## Bibliografía


SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Obras Completas.* [4 volúmens] Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: FCE 1951, 1952, 1955, 1957

ABREU GÓMEZ, Ermilo: «Sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento: Vida y obra», en *Hispania 34*, 1951: 321-324.

ALATORRE, Antonio: «Para leer la Fama y Obras Pósthumas de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Nueva Revista de Filología Hispánica XXIX: 2*, 1980: 428-508.

BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile: «Más sobre la conversión de Sor Juana», en *Nueva Revista de Filología Hispánica XXXIII*, 1988: 462-471.

— *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1983.


[15] *Cf. Glantz 1998: 26; Trabulse, Condumex 1995: 24.*

[16] *Cf. Trabulse 1993; Trabulse: Condumex 1995: 19 / 44-45; Wissmer 1998: 141-178.*

[17] *Trabulse 1995; Sor Juana Inés de la Cruz 1996: 37.*

CHÁVEZ, EZEQUIEL, A.: *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México.* Barcelona: 1931.

DE LA MAZA, Francisco: *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. [Biografías antiguas. La «Fama» de 1700. Noticias de 1667 a 1892].* Recopilación de Francisco de la Maza. Revisión de Elías Trabulse. México: UNAM 1980.

FERNÁNDEZ, Sergio [ed.]: *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz.* México: UNAM 1995.

GLANTZ, Margo [ed.]: *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos.* México: UNAM / Centro de Estudios de Historia de México 1998.

PASCUAL BUXÓ, José: *El enamorado de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla y su «Carta laudatoria» [1698] a Sor Juana Inés de la Cruz.* México: UNAM 1993.

— Herrera: *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas.* México: UNAM 1994.

— *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento.* Prefacio Alejandro González Acosta. México: UNAM / IMC 1996.

PAZ, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* Barcelona: Seix Barral 1982.

PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto: *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz.* Frankfurt-Madrid: Vervuert 1996.

— *La ascendente estrella. Bibliografía general de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX.* Frankfurt / Madrid: Vervuert 2003.

PFANDL, Ludwig: *Die zehnte Muse von Mexico. Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche.* München: Hermann Rinn, 1946.

POOT HERRERA, Sara [ed.]: *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.* México: COLMEX 1993.

RICARD, Robert: «Antonio Vieira y Sor Juana Inés de la Cruz», en *Bulletin des Études portugaises et de l'Institut Français du Portugal 12* [Coimbra] 1948:1-34 // también en *Revista de Indias XI*: 43-44 [Bogotá] 1951: 61-87 // también en Montezuma de Carvalho, Joaquim: *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre António Vieira. Ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo.* México / Lisboa: Frente de Afirmación Hispanista / Vega 1998.

SÁNCHEZ ARTECHE, Alfonso: *«La segunda Celestina»: una comedia que no escribió Sor Juana.* México: Ediciones de la revista *Presencia* 1991.

SCHMIDHUBER, Guillermo: «Un texto desconocido de Sor Juana: *Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos que hizo y dejó escrita con su sangre la M. Juana Inés de la Cruz, monja profesa de S. Jerónimo de México*», en *Cuadernos Hispanoamericanos: Los Complementarios 16*, 1995: 25-30.

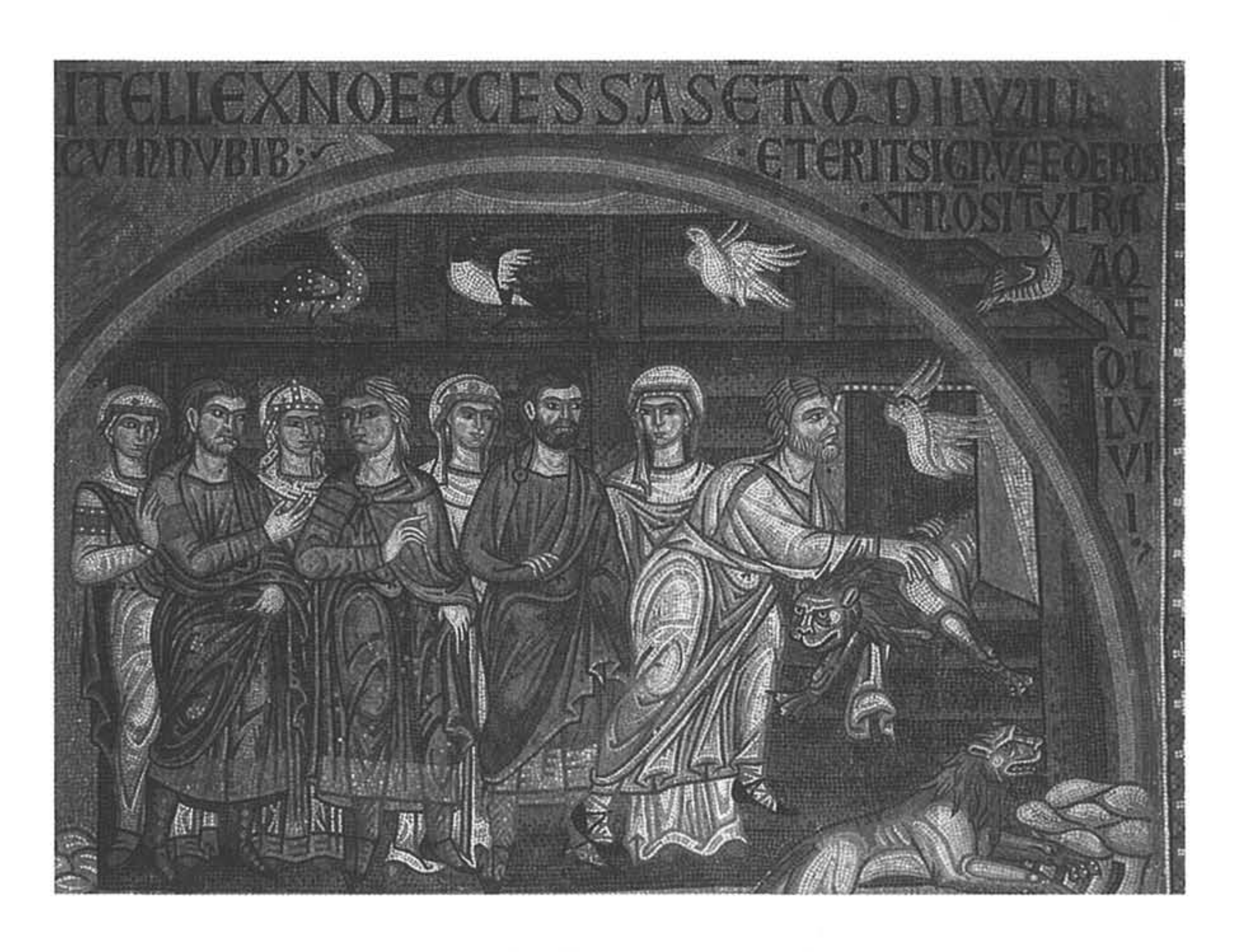
SCHONS, Dorothy: «Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz», en *Modern Philology XXIV* (2), 1926: 141-162.

— «Algunos parientes de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El Libro y el Pueblo 12*, 1934.

TENORIO, Martha Lilia / Antonio Alatorre: *Serafina y Sor Juana*. México: COLMEX, 1998.

TRABULSE, Elías: *Los años finales de Sor Juana: una interpretación [1688-1695]*. México: CONDUMEX, 1995.

WISSMER, Jean Michel: *Las sombras de lo fingido. Sacrificio y simulación en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: IMC 1998.



Mosaico de la basílica de San Marcos (Venecia)

# La ilusión de una trascendencia en la narrativa fantástica de Borges

*María Pilar Lorenzo*

Un repaso general a la abundante literatura que a través de los años se ha ido escribiendo sobre Borges nos revela ciertas constantes en la manera de enfocarse su obra. Una de ellas es la tendencia a confundir en el análisis la producción ensayística con lo que sería propiamente ficción literaria, a lo cual indudablemente el mismo autor parece dar pie al hablar del papel que en su obra desempeñan filosofía y metafísica como partes de la literatura fantástica. Pocos son los críticos que ponen de relieve, por ejemplo, como lo hace Ferrer en su libro *Borges y la nada*[1], la discrepancia existente entre el Borges intelectual y escéptico de los ensayos y el Borges doliente y vital de los poemas, viendo en la ficción narrativa el lugar de encuentro y conflicto de esas dos posturas existenciales. Otra constante es la tendencia a resolver de alguna manera el conflicto existencial básico en la obra de Borges negando en la interpretación cualquier dimensión transcendente desvelándola como pura ilusión, incapaz de sobrepasar la inmanencia del encierro en un laberinto de azar y sinsentido. O a base de resaltar, en sentido contrario, el valor de una transcendencia mítica liberadora que se impondría especialmente en la irrealidad de sus ficciones.

Las páginas que siguen pretenden centrarse precisamente en el punto de conflicto de las posturas antagónicas, que es a nuestro parecer el aspecto más fascinante de la obra de Borges y lo que sirve de base para su aportación realmente original a la literatura, que es la creación de una personalísima narrativa fantástica.

## Del vacío de sentido a la justificación del universo

Como punto de partida quisiera tomar una frase ya muy citada con que Borges define las estrategias de la existencia humana, que pueden considerarse también las de su propia creación literaria: «Hemos soñado el mundo.

[1] *Manuel Ferrer,* Borges y la nada, *Londres, Tamesis,1971.*

Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso»[2]. De estas palabras del ensayista Borges, a las que se ha acudido una y otra vez para mostrar la irrealidad que desvelan en ese cosmos concebido por el hombre, me interesa precisamente el reverso de esa realidad al que también aluden, esos «tenues y eternos intersticios de sinrazón» que abren grietas en la arquitectura del mundo. A mi entender, esas fisuras en lo real no suponen sólo una negación, un vacío, sino que van configurando, a lo largo de las narraciones fantásticas de Borges, una geometría distinta, hecha de «simetrías y leves anacronismos»[3], que nos proporciona el atisbo de una alteridad absoluta, de una estremecedora transcendencia. No una transcendencia liberadora precisamente, que anularía el efecto fantástico. El final de las narraciones de Borges nos instala siempre ante la ambigüedad y la pesadilla. La experiencia mística del zahir o de la rueda de la visión del mago de Tzinacán en «La escritura del Dios» se convierten, como la prodigiosa memoria de Funes, en una maldicion o más bien en una burla del destino. La construcción mítica no parece una salida del laberinto sino otra más de sus trampas.

En la víctima que es siempre en último término el protagonista de la narración fantástica, el efecto que produce el final de muchos cuentos de Borges es esa mezcla de sentimientos que se resume en la perplejidad, y que consiste muy a menudo en una combinación de horror y alivio. Ese sentimiento de horror se considera tradicionalmente característico de la literatura fantástica, cuyo cometido, según la mayoría de los especialistas en el género, es el de responder a la necesidad humana elemental de estremecimiento sobrenatural en un mundo moderno desacralizado. El sentimiento de alivio, que podría parecer contradictorio, no es tal si en la ficción fantástica se ve, como comentaremos más abajo según la versión de distintos autores, una justificación última del universo por medio de un orden totalmente distinto al humano. Desde la perspectiva de la revelación de una justificación del universo por leyes inhumanas se explica la mezcla de horror y alivio con que acepta su destino de golem, de soñador soñado, el mago de «Las ruinas circulares»: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo», o de acatamiento y tristeza del protagonista Borges ante la visión total y totalitaria del Aleph: «Sentí infinita veneración, infinita lástima».

[2] *«Avatares de la tortuga» en* Discusión, *1932.*
[3] «El Sur» *en* Ficciones, *1944.*

El orden, que da un sentido último al universo, por hostil e impenetrable que sea, parece en las narraciones de Borges siempre preferible al mero azar. La suerte individual de los personajes resulta insignificante frente a la necesidad de que el universo se justifique. Así lo expresan directamente muchos de los protagonistas de sus cuentos, como el oficial alemán de «Deutsches Requiem» o el bibliotecario de Babel, que lo hacen además con casi idénticas palabras, que, como otros muchos paralelismos y repeticiones en la obra de Borges, nos dan idea de las obsesiones que la cruzan. La plegaria de Otto Dietrich zur Linde ante su ejecución inminente:

> Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno.

es en muchos sentidos equivalente al deseo expresado por el bibliotecario en su búsqueda de un sentido final del universo:

> Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme biblioteca se justifique.

Los dos buscan la salida o más bien el centro al que llevan los caminos del laberinto. La oposición entre la visión de la realidad como un cosmos ordenado y el desorden del caos atraviesa la obra entera de Borges, puede decirse que en todos sus géneros. En la producción ensayística la impresión general que nos deja es la de un gran escepticismo ante la futilidad de cualquier propósito humano de imponer o desentrañar un sentido en la realidad. Las diversas explicaciones del mundo, a través del mito, la filosofía o la creación artística, acaban mostrándose como meros reflejos del rostro humano, remitiéndonos al solipsismo. En la ficción fantástica el conflicto entre el orden y el desorden se hace vivo en la trama de una acción que, a través de las estrategias del discurso narrativo, nos abre una dimensión desconocida que, más que resolver el conflicto, lo concluye de manera terminante, con una respuesta inesperada por lo distinta. Esta otra dimensión, que se insinúa de alguna forma en los representantes más genuinos de la literatura fantástica, la sugiere Borges de forma especialmente magistral a

través del juego de contradicciones tan característico de su estilo. Es, por ejemplo, lo que alimenta la «elegante esperanza» con que alegra su soledad el narrador de la «Biblioteca de Babel»: el «divino desorden» de la biblioteca ilimitada y periódica. «Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)».

## La literatura fantástica entre la ruptura del orden y la imposición de la Ley

El considerar a Borges autor fantástico no resulta en sí mismo ninguna novedad, pero a mi parecer sólo un concepto de la literatura fantástica como el que acabo de sugerir hace verdaderamente justicia a los aspectos más fascinantes de la obra del autor. El problema, al hablar de literatura fantástica, es que, debido entre otras cosas a la vaguedad del término con que se la designa, lo que se entiende por ella resulta muy difuso. Se ha insistido sobre todo en la necesidad de diferenciar entre lo propiamente fantástico y lo maravilloso, relacionándose el primer concepto con un conflicto entre lo real y lo irreal que no se da en el segundo. En el momento de interpretar a los autores fantásticos se parte, sin embargo, a menudo de una noción muy vaga de lo que constituye el carácter propiamente fantástico de su obra. En el caso de Borges se fija la atención, por ejemplo, muchas veces más en la ampliación del ámbito de lo real a través del mito y en la confusión de los límites entre realidad e irrealidad que en la ruptura misma de la realidad, que es la que provocaría el efecto fantástico. Los teóricos de la literatura fantástica coinciden, por otro lado, cada vez más en la opinión de que el carácter fantástico de un texto no depende de los temas que presenta sino del efecto de basculación de la realidad que produce[4]. Esta puesta en cuestión de la realidad se relaciona con una suspensión de juicio, con una duda por parte del lector enfrentado a interpretaciones contrarias. Autores como Todorov[5] califican así a este tipo de literatura de género evanescente, ya que la superación del conflicto por una explicación natural o sobrenatural supondría también la eliminación de lo fantástico.

Especialmente interesante es la teoría de Irène Bessière[6], que parte de los mismos presupuestos que Todorov pero profundiza el sentido de lo fan-

[4] *Harry Belevan,* Teoría de lo fantástico, *Barcelona, Anagrama, 1976.*

[5] *Tzvetan Todorov,* Introduction à la littérature fantastique, *Paris, Seuil, 1970.*

[6] *Irène Bessière,* Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. *Paris, Larousse université, 1974.*

tástico, convirtiendo su objeto en lo ambiguo y paradójico, y por tanto irreductible a explicación alguna, con lo que deja también de ser evanescente y adquiere identidad propia. El efecto de lo fantástico no es ya tampoco aquí una indecisión de carácter intelectual ante dos explicaciones posibles sino un sentimiento de inquietud y extrañeza mucho más radical ante la presencia de la unión de contrarios que supone la paradoja. Ésta, dice la autora, no es una solución de la contradicción, sino una combinación jerárquicamente superior de contrarios que se excluyen mutuamente: «Pour que l' oeuvre ne se réduise pas à un jeu sur la vérité et sur la fausseté, sur l'objectivité et sur l'illusion, cette ambiguïté doit se développer dans le paradoxe. Celui-ci n'est pas une solution, mais une combinaison hiérarchiquement supérieure des contraires exclusifs, qui marque le fantastique»[7].

La ambigüedad irreductible de la paradoja es, a mi parecer, la clave del carácter fantástico de las narraciones de Borges. Esa paradoja expresada en figuras retóricas como el oxímoron, encuadradas en una estructura narrativa laberíntica que seduce al lector prometiéndole una explicación final, es lo que hace que éste no sólo sonría al final ante la elegancia de los juegos de la razón y la imposición del absurdo, sino que sienta un estremecimiento que le compromete de forma más radical.

El autor nos habla obsesivamente de cuál es el principio que corrompe la realidad en su obra, lo que pone en cuestión toda la realidad: «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito»[8]. Y puede decirse que en último término es ése el elemento que irrumpe en sus ficciones contaminando el espacio y el tiempo y abriendo un abismo de ambigüedad irreductible.

La perversión del espacio y el tiempo está de alguna manera en todas sus narraciones fantásticas y es especialmente manifiesta en las más conseguidas, como «El inmortal», «Las ruinas circulares», «La muerte y la brújula» o «El jardín de senderos que se bifurcan». La puesta en abismo se consigue, a mi parecer, principalmente por principios narrativos que en cierto modo parecen relacionados con vivencias infantiles del propio autor: la fascinación por una lata de galletas en la que aparecía pintada una lata igual en la que a su vez se repetía la misma figura, y así supuestamente hasta el infinito, y el horror producido por los espejos de su dormitorio de niño. La primera sería expresión del vértigo de la regresión infinita que se produce en cuentos como «Las ruinas circulares», donde el soñador/crea-

[7] Ibíd. *p. 196.*
[8] «Avatares de la tortuga».

dor se revela como sueño de otro soñador que probablemente es a su vez soñado por otro, en una cadena sin fin, o en todas aquellas narraciones en que el personaje acaba revelándose idéntico a otro personaje que a su vez es idéntico a otro, hasta que todas las identidades acaban confundidas en una sola, lo cual equivale a ninguna identidad. El ejemplo probablemente más acabado de esta estructura lo tenemos en «El inmortal».

El otro principio narrativo fundamental sería la inversión, muy relacionada con el juego de espejos. Consiste, en resumidas cuentas, en la combinación de dos direcciones contrarias en el discurso. La trama parece transcurrir en una dirección llevándonos a una explicación final del misterio, pero el final nos enfrenta justamente con el reverso del camino seguido, aunque esa dirección contraria se ha ido insinuando ya en las pistas del discurso. La expresión magistral de esta estructura la tendríamos en «La muerte y la brújula», en donde la figura del rombo, que sirve para atrapar al protagonista, no es en realidad sino la de un triángulo, la de las tres muertes reales, desdoblado en el espejo. Las dos figuras geométricas conviven a lo largo de la narración llevando a la contradicción final. Pero esta técnica la emplea Borges en muchas otras de sus ficciones, marcadas por esa perversión estructural que es en su obra el laberinto. En sus construcciones laberínticas puede decirse que hay mayor malicia, mayor engaño que en los laberintos del mismo Kafka. En el autor checo conserva el laberinto su estructura original de recorrido iniciático hacia el centro del espacio sagrado, aunque ese centro resulte inaccesible. En Borges el laberinto se ofrece como promesa de revelación del secreto y resulta al mismo tiempo ser tela de araña que atrapa al incauto. Las dos estructuras conviven en sus narraciones produciendo un juego de espejos que se reflejan interminablemente el uno en el otro provocando el vértigo del abismo. La doble imagen del laberinto de Borges la encontramos expresada abiertamente en una narración como «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», donde la identidad del personaje se invierte de víctima en agresor con la versión del laberinto como trampa en que espera la muerte, que contradice la versión del laberinto como construcción para escapar de la muerte. Otra vez aquí la otra dirección del relato está insinuada por ese sueño del personaje al principio de la narración que resultaría luego clave para la inversión: «Esa noche creí que me aprisionaba una red de serpientes. Desperté con horror: a mi lado, en el alba, dormía Zaid: el roce de una telaraña en mi carne me había hecho soñar aquel sueño».

En otras narraciones, como «El jardín de senderos que se bifurcan» o «El hombre en el umbral», se combinan laberintos de espacio y tiempo para producir el efecto final. En los dos cuentos, y con especial pureza en el

segundo, el laberinto del espacio distrae del verdadero laberinto del tiempo, donde es atrapado el protagonista. La proyección al pasado de lo que está ocurriendo en aquel preciso instante en ese mismo lugar por la forma en que el viejo narra la historia del juez en «El hombre en el umbral», es la red en que se enreda el protagonista, que no ve las innumerables pistas de la ejecución que está teniendo lugar prácticamente delante de sus mismos ojos.

Las técnicas de la puesta en abismo por la inversión y la regresión infinita no son, por otra parte, tampoco exclusivas de Borges, aunque adquieran en él una especial fuerza existencial. Forman parte de la imaginación fantástica, en general, y no sólo en su expresión literaria. En el cine actual, por ejemplo, las emplea de forma muy convincente un director como Amenábar en sus películas *Abre los ojos* y *The Others.*

Pero la ambigüedad creada por Borges en sus ficciones corresponde también en otro sentido a la teoría de Bessière, que ve en en ella una «combinación jerárquicamente superior de contrarios». En el caso de Borges la combinación de contrarios cobra entidad propia en forma de lo que Michel Foucault, en el prólogo a *Les mots et les choses*[9], llama heterotopía, por oposición al concepto tradicional de la utopía. Foucault nos habla de la mezcla de humor e incomodidad que le produce la heterogénea taxonomía de lo real que el autor argentino presenta como propia de una imaginada enciclopedia china. En ella Borges nos sitúa ante una dimensión sin ley ni geometría donde se dan cita los fragmentos de un gran número de órdenes posibles y que supone en sí misma el peor desorden. En esta dimensión las cosas están dispuestas de forma tal que es imposible hallar para ellas un espacio de encuentro, un lugar común. Esta dimensión constituiría la heterotopía, que nos produce inquietud porque arruina toda sintaxis, toda posibilidad de relación entre las palabras y las cosas. En cambio, las utopías consuelan, porque, no formando parte de lo real, se expanden en un espacio maravilloso.

En sí misma, la distinción que establece Foucault aquí entre heterotopía y utopía podría considerarse una de las definiciones más concisas y acertadas de la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso. Lo que más nos interesa de ella es la identificación de esa dimensión especial que nos estremece por su total falta de coherencia y a la que Borges da por patria mítica la China. Según Foucault, el pensamiento sin espacio coherente posible que propone la clasificación de lo real en la enciclopedia china reposa, al mismo tiempo, en lo que él llama «un espace solennel, tout surchargé de

[9] *Paris, Gallimard, 1966.*

figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues»[10]. Lo que se sugiere, pues, no es ya sólo la destrucción de cualquier concepción de la realidad sino un mundo, situado en este caso al otro extremo de la tierra, en una mítica China, que supone justamente el reverso de la realidad concebida por nosotros. No ya un desorden, un caos, sino un orden estricto pero según leyes que nos resultan impenetrables:

> ...une culture vouée tout entière a l'ordonnance de l'entendu, mais qui ne distribuirait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser[11].

Estas palabras de Foucault sobre el texto de Borges pueden aplicarse, a mi entender, a toda su ficción fantástica. Lo realmente fascinante de esta narrativa es la manera en que, a través de una lógica distinta, nos sitúa ante lo innombrable, lo irreductible al pensamiento. Lo cual quiere decir en otras palabras la manera de enfrentarnos a la alteridad absoluta. Según explica en su prólogo el autor de *Les mots et les choses*, es esa dimensión de lo Otro la que una determinada cultura conceptualiza, por ejemplo, como locura que amenaza el orden de las cosas. Ese orden que es el reinado de lo Mismo, donde se constituyen las identidades.

El tema del Otro y el Mismo está presente en toda la obra de Borges, que enlaza así con el discurso general de la otredad que caracteriza gran parte de la filosofía actual. Lo más interesante del relato fantástico es que, según Bessière, crea la ilusión de una entidad independiente al suponer una racionalidad original a esa alteridad absoluta ante la que nos instala. Lo insólito se rige por leyes propias e indescifrables: «...il identifie... la manifestation de l' insolite à celle d'une hétérogénéité, toujours perçue comme organisée, comme porteuse d'une logique secrète ou inconnue»[12].

Desde ese punto de vista es innegable el parentesco de las narraciones de Borges con las de Kafka. Los protagonistas del argentino como los del checo fracasan en el intento de descifrar las leyes que explican la organización de la realidad, pero certifican al mismo tiempo con su suerte la existencia de esas leyes. En Kafka el personaje muere ante la puerta que le vedaba el paso a la Ley y que al mismo tiempo estaba exclusivamente reservada para él. Las leyes del destino fulminan de forma implacable a los

[10] Ibíd. *pp.10-11.*
[11] Ibíd. *p. 11.*
[12] *Bessière, p. 23.*

personajes de Borges cuando más creen precisamente escapar a ellas. Son las leyes de un destino que, como el autor mismo dice en «Nueva refutación del tiempo», «no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro».

En la imaginería fantástica nos encontramos a menudo con escenarios de geometrías que podrían parecer absurdas si no fuera por la sensación inquietante que producen de construcciones monstruosas, pensadas para seres totalmente distintos a los humanos. Holländer[13] cita como una de las más acabadas expresiones de arquitectura fantástica en la pintura las *Carceri* de Piranesi, verdaderos laberintos de piedra, donde lo que parece llevar a la salida no conduce sino a bifurcaciones infinitas, con otras estancias y otros corredores. Una arquitectura de perspectiva engañosa, que no admite realización posible. Una arquitectura inhumana. Y estos son los escenarios que nos encontramos también en las narraciones de Borges donde el laberinto adquiere una forma plástica. Es por ejemplo la ciudad de los inmortales, donde abundan «el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo». Y que, en su inconmensurabilidad, provoca en el protagonista una especie de horror sagrado, por parecer destinada a criaturas míticas: «Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esa notoria antigüedad (aunque terrible de algún modo para los ojos) me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales».

La construcción laberíntica del mundo fantástico, la heterotopía por excelencia, nos presenta al hombre como intruso en un universo que le es ajeno, que no está pensado para él. La literatura fantástica es así interpretada por algunos autores como expresión de la alienación del individuo en el mundo moderno. Otros ven en ella en último término la expresión de una actitud conservadora, ya que más que a transgredir el orden del mundo, vendría precisamente a reinstaurar un orden ancestral, atávico y como tal, imposible de transgredir.

En ese sentido habla Roda Becher[14] de los autores fantásticos como de grandes tímidos en su vida privada, a los que la ley de la causalidad extrema proporcionaría un marco seguro. Refiriéndose al caso de Borges en especial, explica de esta manera tanto su polémica actitud ante regímenes

[13] Hans Holländer, *Das Bild in der Theorie des Phantastischen* en *Phantastik in Literatur und Kunst,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

[14] Martin Roda Becher, *Die im Rücken lebendig gewordene Lehne* en *An den Grenzen des Staunens,* Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 11-26.

dictatoriales como su predisposición vital para la literatura fantástica. En sus ficciones Borges pone al descubierto, según este autor, una percepción arcaica del mundo que contrasta con la complejidad de la erudición que caracteriza su obra en general. La percepción arcaica resulta en el fondo sencilla, en su aceptación de la impenetrabilidad del universo. Produce espanto pero libera al mismo tiempo de espantos. En ese sentido, la democracia, como forma de gobierno abierta y compleja, produciría, según Roda Becher, rechazo en espíritus asustados por la multiplicidad. El tímido proyectaría en el sistema paranoico de la tiranía, en la arbitrariedad de un poder impenetrable, su secreto anhelo de formas de vida cerradas, con reglas fijas.

Sin pretender polemizar aquí sobre esta interpretación de la personalidad del autor argentino, lo que nos interesa de estos comentarios es la importancia que se da en la literatura fantástica a ese aspecto de justificación y orden del universo en que estamos insistiendo en estas páginas. En lo fantástico no sólo se transgrede el principio de causalidad sobre el que se funda la explicación de lo real sino que se impone una causalidad otra, que viene a su vez a restituir el orden. Un orden, que por escalofriante que sea, resulta más tranquilizador que la total desorientación óntica.

## Alteridad y transcendencia

Emmanuel Levinas, uno de los filósofos que más aporta al discurso de la alteridad planteando el imperativo moral del encuentro con el Otro, explica lo que se ha llamado metafísica en la historia del mundo occidental como mera ontología que no supera los límites del Ser, y relaciona el descubrimiento de la otredad, de lo irreductible a las categorías del pensamiento, con la transcendencia[15]. Y es en ese sentido en el que a mi parecer cabe hablar de la instalación en las ficciones de Borges de un tipo de transcendencia que emerge de los «intersticios de sinrazón» en la arquitectura ordenada del universo.

No se trata, como decía más arriba, de una transcendencia benevolente, sino de algo que más bien tiene que ver con ese carácter elemental de lo sagrado que recoge el mito en las culturas arcaicas, que, según Mircea Eliade, «no es, en sí mismo, una garantía de «bondad» ni de moral»[16]. Podría

[15] *Véase, por ejemplo,* Alterité et Transcendence, *Montpellier, Fata Morgana, 1995.*
[16] Mito y realidad, *Barcelona, Labor, 1968, p. 153.*

decirse que es una transcendencia que nos sitúa ante la presencia de la alteridad absoluta de lo Otro, en toda su pureza, no de la alteridad relativa del Otro, en cuanto éste tiene de humano. Es más, cabría incluso decir que es una alteridad de lo Otro por oposición a la alteridad del Otro y que es eso lo que provoca el estremecimiento, el horror sacro. Desde la perspectiva que en la obra de Martin Buber[17] tiene el triángulo *yo-tú-ello*, estamos de alguna forma ante el mundo del *ello*, desprovisto de toda humanidad. El mundo del ello, *die Es-Welt,* es el mundo de la causalidad ilimitada, del destino entendido como fatalidad, en el sentido clásico de hado, contra el que se estrella toda libertad. Buber considera característico del mundo moderno el retorno con fuerza inusitada de la creencia en la fatalidad. Ya no es el poder de los astros lo que gobierna inflexible el destino humano, pero continúa siendo el imperio de leyes anónimas implacables. Eliminada la libertad humana del *yo*, el mundo del *ello*, entregado a sus propias leyes, se convierte en pesadilla.

El universo de lo fantástico se encuadra también dentro de este tipo de pesadilla. La pérdida de libertad del personaje, convertido en juguete del destino, es una constante de la literatura fantástica, lo que produce en ella el efecto más inquietante. Ese determinismo asoma también por todas partes en la obra de Borges.

En su ensayo «El arte narrativo y la magia» el autor argentino nos da lo que pudieran considerarse algunas de las claves de su poética. Al caos de la realidad cotidiana, que Borges de forma muy significativa llama «asiático desorden de lo real», opone las leyes estrictas de la magia en la ficción narrativa. Con un estilo muy característico suyo nos sorprende con una interpretación del mundo de la magia, no como el reinado de una fantasía liberadora sino en su sentido primitivo de lo sometido al arbitrio de poderes ocultos. El universo de la ficción narrativa no es el de la libertad sino el de un orden según normas diferentes: «Un orden muy diverso lo rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia». Con su clásico arte de combinación de calificativos contrarios nos va adentrando el autor en ese imperio de la magia, donde reconocemos el de su propia ficción fantástica, hecho de «... peligrosa armonía... tenebrosa exactitud... frenética y precisa causalidad...» Esa combinación de contrarios tiene el poder de sugerir una inquietante jerarquía superior que adquiere algo de sobrenatural, que por su negación de toda libertad enlaza con la fatalidad y la predestinación. Y otra vez Borges subraya que ese orden lúcido y ancestral que instala la magia no es el de una transcendencia amable y humana. No supone

[17] Ich und Du, *Heidelberg, Lambert Schneider, 1979.*

la expansión de lo real hacia las esferas míticas de lo maravilloso. «La magia», dice el autor fantástico, «es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción. El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos».

La pesadilla de lo casual es el hombre autómata, el hombre convertido en marioneta o juguete del destino. Es la pérdida de identidad real del protagonista de la ficción fantástica, su cosificación en un mundo de leyes inhumanas, que le resultan indescifrables. En Borges es el babilonio cuyo destino depende de la lotería administrada por una misteriosa Compañía, o Jaromir Hladik, protagonista de «El milagro secreto», que en su pesadilla sueña con un largo ajedrez: «No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez».

El universo como tablero de ajedrez regido por leyes desconocidas, que no es sino una de las múltiples versiones del laberinto, parece remitir a la pregunta sobre el origen de esas leyes. La narración fantástica postula de alguna forma la existencia de algo o alguien que mueve los hilos del personaje-marioneta. La pregunta es una pregunta por el sentido de esa transcendencia a la que nos venimos refiriendo. Y en el caso de Borges, como en el de Kafka, lo que se plantea en último término es una cuestión teológica, por mucho que la ironía presente en toda la obra de Borges haga que nos cueste conciliar la personalidad del autor argentino con planteamientos de tal gravedad y envergadura.

En cuestión religiosa Borges se declara personalmente agnóstico y en cualquier caso impermeable a la idea de un Dios personal y encarnado, tal como se conoce en el cristianismo[18]. En las disquisiciones teológicas que impregnan sus ensayos y a las que él mismo se refiere como parte de la literatura fantástica, nos encontramos o bien con una divinidad abstracta, de carácter filosófico, o con el Dios temible del Antiguo Testamento. Varios críticos hacen referencia justamente a esta vocación judía de Borges[19], que nos presenta una divinidad de nombre sagrado e innombrable, un Dios que

[18] *Coloquio con Borges* en Literatura fantástica, *Madrid, Siruela, 1985, p. 34.*

[19] *Véase entre otros Arnoldo Liberman, «Borges, el judío blanco»* en *«Homenaje a Jorge Luis Borges»,* Cuadernos Hispanoamericanos *505-507, Madrid, 1992, pp. 145-151.*

se oculta y al que se busca acceder por los laberintos de la Cábala. Otra vez, podría decirse, el mundo de Kafka. En una entrevista de 1980[20] señala Borges, sin embargo, lo que le diferencia radicalmente del autor checo, que es el sentimiento de culpa que recrean las narraciones de éste. El sentimiento de culpa presupone, según dice Borges, una creencia en el libre albedrío que él no comparte.

Aunque el sentido determinista de la existencia aquí expresado corrobore de alguna forma el fatalismo de ese universo de causalidad ilimitada que encontramos en sus narraciones fantásticas, el mundo de la ficción no tiene por qué coincidir tampoco con el mundo de la vida real del autor, por más que tenga en él sus raíces. Los personajes fantásticos de Borges están muy lejos de expresar cualquier sentimiento de culpa, pero eso no es lo mismo que decir que su destino no se experimente como un castigo. En Borges, como en otros autores de la literatura fantástica, lo que se castiga es el pecado de soberbia, el pecado que atenta más directamente contra la divinidad, porque desafía su poder. Es en el que incurre en realidad el personaje constructor de laberintos. En la narración sobre uno de estos constructores, Abenjacán el Bojarí, se advierte al protagonista que la Divinidad castiga la soberbia de quien erige un laberinto, y en «Los dos reyes y los dos laberintos» se aclara en qué consiste el pecado de soberbia del laberinto que ordena construir el rey de Babilonia: «Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres». Pero la alusión al castigo de soberbia está presente en otras narraciones laberínticas de Borges, como en la de la biblioteca-laberinto, que no en vano se llama de Babel.

La presentación del destino final del personaje como castigo divino es probablemente lo que más se acerca en las ficciones fantásticas de Borges a la identificación de esa ilusión de transcendencia, proyectada a través de la alteridad absoluta, con la de un Dios justiciero y justificador del universo, su causa última. Por lo demás, las alusiones a una divinidad como aquello que mueve los hilos del destino nos remiten simplemente a su condición de alteridad irreductible a leyes humanas. Es la divinidad que pudiera tener su templo en la desatinada ciudad de los inmortales: «los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre». La divinidad irracional se convierte incluso en delirante, como auténtico reverso de lo humano. Así continúa el autor del relato en «El inmortal», al expresar su perplejidad ante la construcción laberíntica: «*Este*

[20] *Artful Dodge en la red.*

*palacio es fábrica de los dioses*, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus pecualiaridades y dije: *los dioses que lo edificaron estaban locos»*.

Pero al mismo tiempo, con esta perversión del sentido de lo divino consigue Borges poner una nota de estremecimiento especial en el efecto fantástico de sus narraciones. La indudable incredulidad de que éstas brotan es precisamente lo que da fuerza a la ilusión que crean de tenebrosa transcendencia. De Borges como autor fantástico puede decirse lo que Bessière concluye respecto al relato fantástico en general, cuya ironía consiste en que partiendo de un escepticismo básico, termina despertando un sentimiento de estupor que puede casi considerarse religioso: « ...ce récit... qui se nourrit de l'incrédulité, mais peut susciter, par l'angoisse, chez le lecteur, une religiosité, une spiritualité, une adhésion diffuse à un au-delà»[21].

[21] Bessière, p. 24.

# Pablo de Rokha contra la teocracia

*Mario Boero*

Una cosa es hablar de Dios y otra hablar de Dios a otros

Ludwig Wittgenstein

1

La extraordinaria capacidad de Pablo De Rokha (1894-1968) para construir su propio discurso simbólico-religioso, pero dentro de una obra total vacía y desnuda de Dios, no deja de ser paradójico para el lenguaje de la poesía producida a lo largo (del tiempo y de geografía) del país austral. La intensidad de los antecedentes alegóricos de naturaleza sacra, numinosa o mítica que encontramos en Pablo De Rokha no está igualada en magnitud semántica con aquélla que nos pueden ofrecer Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral o Nicanor Parra, si pensamos en términos mucho más recientes y actuales a nosotros.

Dichos antecedentes de carácter poético-literario no residen sólo en obras como *Satanás* (1927), *Jesucristo* (1936) o *Moisés* (1937) escritas por De Rokha en Chile. También en el *corpus* global de su extensa producción no es raro que se hagan presentes metáforas y estilos en su escritura expresados con el lenguaje popular de nuestra habla castellana que revelan de forma muy singular personajes, contextos y perspectivas bíblicas, apocalípticas, revolucionarias o mesiánicas. Dificilísimo debe ser traducir a nuestro autor a otro idioma que no sea el «chileno».

Ese capital simbólico de Pablo De Rokha transforma el tono vital de su texto en cierta materia escrita visionaria al denunciar malestares planetarios y anunciar, casi de modo cósmico, un orden de cosas personales y colectivas inéditas en la Historia. Desde este lugar de propiedades ecuménicas es posible interpretar el carácter profético (pues el anuncio y la denuncia es lo típico que plantea el profetismo en el Antiguo Testamento) que late en tantos espacios narrativos de la escritura de Rokha, así como asociar su profundo timbre poético con el eco que causan William Blake y Lautréamont. También se ha considerado que el contenido de su proclamación báquica-dionisíaca está de un modo especial derivado de posturas irracionalistas de

la filosofía de Nietzsche. Para otros estudiosos, con Pablo De Rokha se produce una verdadera identificación con Walt Whitman en América Latina.

Dada la naturaleza tremendista y descomunal que los analistas observan implícita y explícitamente en el vocabulario rokhiano, para muchos de ellos su propia escritura efectivamente termina por ser la prolongación de su biografía. A lo largo de su existencia de 73 años nuestro autor se ve profundamente implicado en tragedias, insatisfacciones y crisis familiares, literarias y políticas que recuerdan de forma típica un cierto malditismo de contenidos específicamente latinoamericanos. Para Naín Nómez, con el suicidio de Pablo De Rokha nunca en la literatura chilena se había hecho tan evidente la integración total entre personaje y obra[1].

2

Sin entrar en anécdotas que conforman el itinerario biográfico de este poeta, en cierto modo ha sido una desgracia, cuando se habla de él, poner de relieve sus polémicas y controversias con Neruda, o hacer notar el eco público de sus consideraciones comunistas dentro del concierto político nacional de la época, pues ello ha dejado en penumbras el sobresaliente aporte de la calidad de su obra. Sin duda, el paso cronológico de la historia literaria chilena ha puesto las cosas en su lugar y De Rokha tiene el sitio que se merece en la cultura latinoamericana actual. Pero muy pocas veces antes de este lento proceso político-cultural fue posible reconocerlo por parte de la crítica del país. El desprecio, el arrinconamiento y la marginación (intencionada o no) contra él durante años por medios periodísticos de Santiago terminaron por causar un lógico desconocimiento de los valores más profundos existentes en la obra de este deslumbrante autor. A duras penas le fue concedido el Premio Nacional de Literatura en 1965, expresando por supuesto que él lo agradece pero con una sensación de que le llega muy tarde.

> Mis impresiones en este momento son contradictorias. Cuando vivía Winett, mi mujer y también mi hijo Carlos, antes de que la familia se destrozara, este galardón me habría embargado de un regocijo tan inmenso, infinitamente superior a la emoción que siento en este momento.
>
> Hoy para un hombre viejo, este reconocimiento nacional, que indudablemente me emociona, no puede tener la misma trascendencia[2].

[1] *Cf. Nómez, Naín*, Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento, *Documentas, Chile, 1988, p. 218.*

[2] *Nómez, Naín*, Op. Cit., *p. 209.*

Dicho esto, la ignorancia sobre su figura en el escenario poético nacional nunca lo pudo ser del todo. Recordemos que Nicanor Parra considera que la triada establecida en Chile entre Huidobro, Neruda y De Rokha se opone en contenidos conceptuales a la emergencia de su propio quehacer antipoético: en su poema «Manifiesto» del libro *Obra Gruesa* (1969) declara que su lenguaje y mensaje creativo no tienen nada que ver con «el pequeño dios», ni con «la vaca sagrada» ni «con el toro furioso». Para Niall Binns la presencia de esta producción cultural de Parra en este contexto resulta sintomática para comprender las controversias existentes en el interior del mundo literario chileno del momento[3].

Con todo, y muy en síntesis, lo característico en la obra de Pablo De Rokha consiste en mantener una mirada profunda sobre variados aspectos culturales, históricos, sociales, afectivos, laborales de nuestro mundo, sobre todo de regiones chilenas típicas del *roto* o el *huaso* del país, pero intentando trascenderlas gracias a un maravilloso relato lírico, con pretensiones épicas, que busca englobar, muchas veces de modo apoteósico, la integridad total del género humano. A partir de estas tentativas, la escritura de De Rokha comienza a mutarse en extraordinarias manifestaciones de barroquismo, con interesantes contribuciones características de surrealismo y, en el plano de la sensibilidad religiosa, brotan en De Rokha premisas indiscutibles de formulaciones ateas. Todo ello proporciona a la obra rokhiana y también a su propia figura, un papel y un carisma muy destacado en décadas dentro de la producción poética-literaria chilena del siglo XX.

## 3

Las características básicas que deseamos hacer notar ahora en Pablo De Rokha a propósito de su obra, no conocidas en repertorios bibliográficos sobre sus temas, consisten en subrayar dos aspectos, de algún modo divergentes entre sí pero aspirando a presentarlos como asuntos intangibles, aunque en cierta forma en contacto. Por una parte, se busca examinar el sentido tanatológico de su lenguaje poético, es decir, la naturaleza de su discurso sobre la muerte, gracias a un constante pensamiento ateo, aunque no especialmente nihilista. En segundo lugar, se pretende enfocar cuál es el carácter de la racionalidad utópica formulada en su obra, en cuanto transformación real de todo lo existente. A pesar de todos los descalabros, crisis

[3] *Cf. Binns, Niall, «Nicanor Parra y la guerrilla literaria»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(537), pp. 83-99, (1995).*

y contrasentidos (políticos, económicos, metafísicos, sociales, etc.) causados dentro del mundo que contempla De Rokha, también en medio de este panorama existe una cierta «llamada» en su producción artística que anuncia convertir al mundo en un hogar cálido. Un cierto atisbo de que a pesar de la muerte, la esperanza está en la «inmortalidad» depositada en el patrimonio ético de la conciencia popular.

Señalamos estos dos factores en la obra de Pablo de De Rokha porque, más allá de las formalidades de su tremendismo o el ardor con el que se aprecia (o desprecia) su obra, nos parece que siempre late dicha dualidad (la muerte y lo utópico) como principios (o «términos») holísticos constantes al calor del lugar (*topos*) donde se diseñan las semillas literarias de su singular antropología del pueblo oprimido y proletario. Ese lugar para De Rokha, sobre todo, resulta constituido y amalgamado en su obra por el dolor, la injusticia y la desesperanza (que en teología cristiana sería el mal). Tales adjetivos de propiedades morales hacen el papel de una especie de «bisagra», la cual facilita en su producción la emergencia de connotaciones literarias relativas tanto a la utopía como a lo fanático.

La voz de fondo en el lenguaje provocador y corrosivo de Pablo De Rokha da la impresión de estar sostenida por unas extraordinarias ansias de justicia en clave social, manifestando una especie de «anhelo y nostalgia de que el asesino no pueda triunfar sobre la víctima inocente» (que es una posible caracterización de la «teología» para Max Horkheimer[4]. Pablo De Rokha dice:

> «La pobre gente pobre aúlla en las sucias mazmorras del capitalismo y la cirrosis le perfora el hígado al capitán de industria o al chacal mineral intermediario que posee treinta y dos dientes de oro en las mandíbulas y treinta y dos dientes de plata en el cogote de coyote funeral, como si quisiera él solo comerse a dentelladas la naturaleza»[5].

Es natural considerar que a partir de este espacio declarativo el conjunto de la tanatología de nuestro autor, que respira de forma frontal al marxismo que asume en su vida, exprese un vocabulario en torno a tales ansias revestido de ideología política, anticlericalismo y desteocratización. Como es obvio, por supuesto no habla la obra rokhiana sólo de muerte y utopía, pero son coordenadas que, cuando llegan a formularse de modo evidente

[4] *Marcuse, Popper, H. Horkheimer,* A la búsqueda del sentido, *Sígueme, Salamanca, 1975, p. 106.*

[5] *De Rokha, Pablo,* Epopeya del fuego. Antología, *Editorial Universidad de Santiago, Chile, 1995, p. 307.*

en el texto, abren sin dudas perspectivas llamativas para examinar qué dice la reflexión antiteísta respecto a la finitud y la esperanza humanas. Pero sobre todo interesa contemplar este asunto en De Rokha acompañado, no con las premisas típicas de alguna ideología ortodoxa que fundamenta de modo teórico la increencia, sino con el precioso pensamiento emergente del «marxismo cálido» promovido por Ernst Bloch. Si bien resulta ser un asunto indagativo denso, no deja de ser también atractivo si hacemos constar algunas líneas generales sobre el tema.

4

Es sabido que la originalidad de Bloch (1885-1977) consiste en formular, con un lenguaje repleto de imágenes literarias, sus principios filosóficosmaterialistas al calor del desafío que suponen para el hombre contemporáneo la fe, la nada o la muerte dentro del mundo ateo de décadas pasadas. Gracias a obras como *Espíritu de la utopía, Ateísmo en el cristianismo*, pero sobre todo debido a *Das Prinzip Hoffnung* (*El Principio Esperanza*), este autor toca de modo neurálgico aspectos relativos a la inmortalidad del sujeto y de su posible «trascendencia» en el mundo a pesar del morir. En círculos de reflexión ilustrados europeos, a Bloch se le considera el secularizador de la esperanza religiosa y el padre de la «conciencia anticipadora».

Digamos, quizá en términos algo esquemáticos, que tanto en De Rokha como en Bloch el futuro, en cuanto magnitud temporal intrahistórica –dejando de lado la característica filosófica y la discusión en torno al progreso–, está definido por contenidos muy singulares. El futuro se revela como un constante proceso mundano y desacralizador, pero nunca está eliminada de su seno la posibilidad de hacer real lo que el hombre sueña con «sus sueños soñados despierto». Y esto es así puesto que para Bloch el mundo termina por ser considerado como un *laboratorium salutis*, un «laboratorio de salvación», donde siempre permanecen latentes expectativas emancipadoras que facilitan un proceso de realización profundo del ser humano. Satisfacciones artísticas, políticas, sociales, utópicas que pueden ser la aurora de un planeta más pleno.

Es cierto, en este sentido, que el sujeto de esta antropología materialista se encuentra con la mayor «antiutopía», que para Bloch es la muerte, evocada con no poco patetismo en infinidad de lugares por nuestro poeta chileno, pero también en la Historia brotan del hombre anhelos, confianza y porvenir (*docta spes*, «esperanza inteligente», dice Bloch) que iluminan propósitos humanos destacados para toda la Tierra.

Respecto al primer asunto, que es la muerte, podemos observar que una de las tantas formulaciones típicas donde para Pablo De Rokha *finitud* permanece ligada a *mortalidad*, las encontramos en palabras que resuenan así:

> «Lo mismo que un piño de vacunos, todos los caminos van a dar bramando a los cementerios en los que los degüella la cuchilla de la nada»[6].
>
> «Cuando nos vamos de los pueblos lloviendo, atardeciendo, acurrucados contra las rodillas del corazón, agitan sus pañuelos los cementerios del crepúsculo. Camina a la orilla de los sepulcros, la criatura humana y arrojándose al ataúd, que es el hoy del mundo y el ombligo de llamas de la tragedia, no regresa nunca»[7].

Dichas expresiones implican en De Rokha aceptación rotunda de lo que es el morir:

> «Roemos huesos de muertos cuando hacemos el proceso histórico y un funeral inmenso atraviesa la controversia de la contradicción dialéctica, porque se existe viviendo y muriendo simultáneamente»[8].

Sin embargo, al parecer, este proceso letal no suprime del todo la carga esperanzadora que despierta en Pablo De Rokha (y analíticamente desarrollada por Bloch) la apertura a una cierta perspectiva transmundana de naturaleza infinita que es en realidad donde se acredita la vida. De Rokha dice:

> «Vendrá la sociedad sin clases llenando con vida la vida y todo lo sombrío huyendo por el callejón de la historia como un pájaro negro, y sin embargo, sin embargo la transitoriedad humana habrá de echar una gran sombra sobre el hombre».
>
> «El porvenir mío lo asocio al porvenir humano, pero los ecos de la personalidad lúgubre que entona un himno de guerra a la persona mundial, anhelan la paz eterna»[9].

Pero también agrega, al despedirse de su esposa fallecida:

> «Adiós querida, adiós por el momento, adiós a la manera de aquellos que partían a la guerra y que al retornar volvían transformados en religiones»[10].

[6] *De Rokha, Pablo*, Op. Cit., *p. 301.*
[7] *De Rokha, Pablo*, Ibid, *p. 313.*
[8] *De Rokha, Pablo*, Obras inéditas, *(Edición a cargo de N. Nómez), LOM, Santiago, 1999, p. 19.*
[9] *De Rokha, Pablo*, Obras inéditas, *pp. 18-19.*
[10] *De Rokha, Pablo*, Idioma del Mundo, *Multitud, Chile, 1958, p. 87.*

Y en otro sitio dice de ella:

> «Yo voy gritando tu belleza irreductible por entre los grandes túmulos, Winett, y me acerco a ti y me distancio y me disuelvo contigo en la naturaleza, a medida que emerge muerte de mi entraña y voy creciendo porque voy muriendo»[11].

La perspectiva escatológica (tratado o discurso sobre las «cosas finales») implícita en concreto en este lenguaje rokhiano guardaría relación con determinados fundamentos de la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch, la cual descansa en considerar que:

> «La realidad no es otra cosa que la inmensa matriz del "núcleo" o "germen" del ser, y la historia es su período de gestación, el gigantesco proceso de incubación de lo humano»[12].

Pero además, el lenguaje de Bloch diría que con ello De Rokha está anticipando de cierta forma que «la desaparición de la nada letal» se produce finalmente «en la conciencia socialista», que es la modalidad específica existente en *Das Prinzip Hoffnung* para reconciliar *hic et nunc* («aquí y ahora») alguna clase de sobrevivencia.

Se considera que la terribilidad de la muerte reposa en la conciencia del yo. Por esto las formulaciones poéticas de contenido retórico-marxistas en De Rokha apuntan a la suspensión de la individualidad para plasmar con caracteres mítico-legendarios la «resurrección» de los hombres:

> «(...) emergen voces de los antiguos cementerios y extrayendo espadas y banderas del corazón del mundo, los antepasados dan la batalla de la inmortalidad vencida».
>
> «Plantó el varón soviético el gran olivo de la amistad en el enigma pálido de la luna y las generaciones de trabajadores del porvenir harán acaso hablar la soledad de la muerte sí; pero yo escribo por los desventurados de hoy, la oda tórrida de ahora en el lenguaje de los desventurados»[13].

En cierto modo, con ello se revela la única forma de redención posible dentro del pensar rokhiano, aunque también planteada en el concierto de la

[11] *De Rokha, Pablo,* Obras inéditas, *p. 17.*

[12] *Ruiz de la Peña, Juan,* Muerte y marxismo humanista. Aproximación teológica, *Sígueme, Salamanca, 1978, p. 70.*

[13] *De Rokha, Pablo,* Epopeya del fuego. Antología, *p. 307.*

poética latinoamericana, como se puede observar en Neruda y Vallejo[14]. Dichas formulaciones de Pablo De Rokha son en realidad consecuentes con la interpelación que causa a los hombres una hipotética vida posmortal, sobre todo dentro de un rígido esquema dialécticomaterialista de comprensión del mundo. Hagamos notar que nuestro poeta chileno ante la pregunta de si la muerte es fin o comienzo de algo considera que es:

> «el retorno a la materia, de la cual partimos y a la cual llegamos. No creo y niego los "Ultramundos", como decía Nietzsche. Soy irreligioso, ateo, definitivamente ateo y para mí todas las religiones son una frustración turbia de la irracionalidad que no encontró vocabulario, como lo encontró el arte...»[15]:

Esta combinación entre arte y religión, que también son intereses sumamente atractivos para Bloch, la reitera Pablo De Rokha afirmando:

> «La conciencia se expresa en la reflexión, la subconciencia se expresa en la intuición...
>
> El razonamiento genera la ciencia; el estilo genera el arte... Lo bueno es un problema ético y lo bello un problema y un enigma estético.
>
> Arte y religión son contenidos paralelos. Porque el arte ordena el caos y lo expresa como cosmos; y la religión que es VIDENCIA TREMENDA... lo siente y lo vive como cosmos»[16].

Para De Rokha todo proceso religioso, alojado tanto en nuestro psiquismo como en la praxis social, no deja de ser un proceso oscurantista digno de ser desterrado. Recordemos que ya a partir de los 15 años se desarrolla en nuestro autor «una terrible crisis religiosa» que pasó de la fe «a la carencia absoluta de toda creencia sobrenatural»[17]. En principio, su lenguaje crítico sobre la fe en poemas diversos o en trabajos en prosa como *Idioma del Mundo*, manifiesta posturas típicas de un virulento discípulo ilustrado de Voltaire en Chile. Pero también dentro de su vasta obra permanecen valoraciones ambiguamente sorprendentes en torno a esta interrogante vital que

[14] *Cf. Boero, Mario, «La religión en las "Memorias" de Neruda»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(417), 1985, pp. 155-159; también Cf. Boero, Mario, «César Vallejo. La solidaridad y los pobres»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(456-457), 1988, pp. 717-730, además: Nómez, Naín,* Op. Cit., *p. 61, nota 3 y p. 134 nota 70 y Villegas, Juan,* Estructuras míticas y arquetipos en el «Canto General» de Neruda, *Planeta, Barcelona, 1976.*

[15] *De Rokha, Pablo,* Obras inéditas, *p. 170.*

[16] *Nómez, Naín,* Ob. Cit., *p. 112.*

[17] *De Luigi, Juan, «Pablo de Rokha», en* Idioma del Mundo, *Multitud, Chile, 1968, p. 16.*

interpela al hombre. Dicha característica se puede apreciar como lo hemos visto en consideraciones estéticas referidas al Arte, así como por el constante recurso a un vocabulario creyente con el cual, sin embargo, pretende *ateizar* por completo la creencia y la propia religión. El empleo que hace De Rokha de sus palabras religiosas transformadas en metralla con el fin de hundir todo atisbo de teocracia o teología resulta ser, pues, un auténtico «reverso» de aquellas consideraciones analíticas que estiman que el lenguaje religioso es religioso (¿e inútil?) no porque se verbalice y module en las iglesias sino porque intenta hablar de lo inefable[18].

Como puede observarse, es muy difícil que el uso que hace De Rokha del lenguaje religioso en su obra pueda estar al servicio de mostrar lo indecible, ya que para el poeta la ruina de toda religión descansa precisamente en «la frustración turbia de la irracionalidad que no encontró vocabulario». Con todo, dentro de esta posible exégesis, siempre habrá hueco para acoger la interesante discusión que produce intentar o querer hablar del «otro mundo» con palabras, fonemas y locuciones inevitablemente construidos en *éste*[19]. Sin embargo, el carácter misterioso e inefable de la vida parece presentarse en Pablo De Rokha una vez advertido el aspecto extraordinariamente fugaz de la existencia:

> «Vendrá la sociedad sin clases llenando con vida la vida y todo lo sombrío irá huyendo por el callejón de la historia como un pájaro negro, y sin embargo, sin embargo la transitoriedad humana habrá de echar una gran sombra sobre el hombre».

Dicho esto, y para concluir, existen a nuestro juicio tres factores intelectuales en la obra de Pablo De Rokha que hacen interesante el desafío que nos plantea su discurso poético:

1. *El incremento continúo de ateísmo en toda clase de creación cultural* latinoamericana, como es el caso de nuestro autor, en cierto modo termina por resultar disonante desde el imaginario colectivo, el sustrato creyente y los distintos pliegues religiosos generados en el arte y en la producción

[18] *Cf. Durán Casas, Vicente, «Lenguaje religioso y experiencia religiosa en Wittgenstein. ¿Un nuevo enfoque para la filosofía de la Religión en América Latina?» en* Universitas Philosophica *(32), 1999, p. 116, también Cf. Mc Quarrie, John,* God-Talk. El análisis del lenguaje y la lógica de la Teología, *Sígueme, Salamanca, 1976 y Antiseri, Darío,* El problema del lenguaje religioso. Dios en la filosofía analítica, *Cristiandad, Madrid, 1976.*

[19] *Cf. Comas, Carlos,* Mito y fe cristiana. Ensayo de aplicación de los trabajos de epistemología de la religión de M. Corbí a un problema actual del cristianismo, *Instituto Científico Interdisciplinar, Barcelona, 1983.*

artística de Chile y el continente. Con todo, el lenguaje rokhiano acerca de la utopía alcanza cumbres notables en su escritura.

2. El principal «combate» llevado a cabo por De Rokha contra la religión en su obra (y en su vida) parece residir en una particular noción de lo sagrado formulada por Fernando Savater, la cual consiste en manifestar que *Aquello* se revela por esencia en lo que «nos ignora sin que nosotros podamos ignorarlo» y además implícitamente demuestra que *Eso* «no nos concede importancia y por eso mismo tiene importancia para nosotros».

3. La insistencia, inútil y desesperada, y a la larga delirante para el poeta chileno, por intentar derribar (o gobernar) en su obra ese posible «Dios» revestido de tales propiedades savaterianas, causa algo singular. Parece integrar a De Rokha en parte sustancial de una admirable sentencia de 1931 en Wittgenstein que consiste en declarar «que la religión como locura es locura salida de la irreligiosidad».

## Referencias bibliográficas


CARRASCO, Iván (1981): «Notas sobre la poesía apocalíptica hispanoamericana», *Revista Chilena de Literatura* (18), pp. 139-148.

DROGUETT, Carlos (1973): *Pablo de Rokha. Trayectoria de una soledad*, Mensaje (216), pp. 21-32.

GALINDO, Óscar y RODRÍGUEZ, Osvaldo (1996): «De utopías y antiutopías». *República de las Letras* (48), pp. 113-146.

GRANDÓN, Olga (1991): «Poética de Pablo de Rokha. Hacia una lírica épica». *Acta Literaria* (16), pp. 83-103.

JIMÉNEZ LOZANO, José (1991): «Me aterra lo sagrado». *Archipiélago* (36), pp. 11-15.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1993): «Bloch y la esperanza». *Anthropos*, (146-47), pp. 52-64.

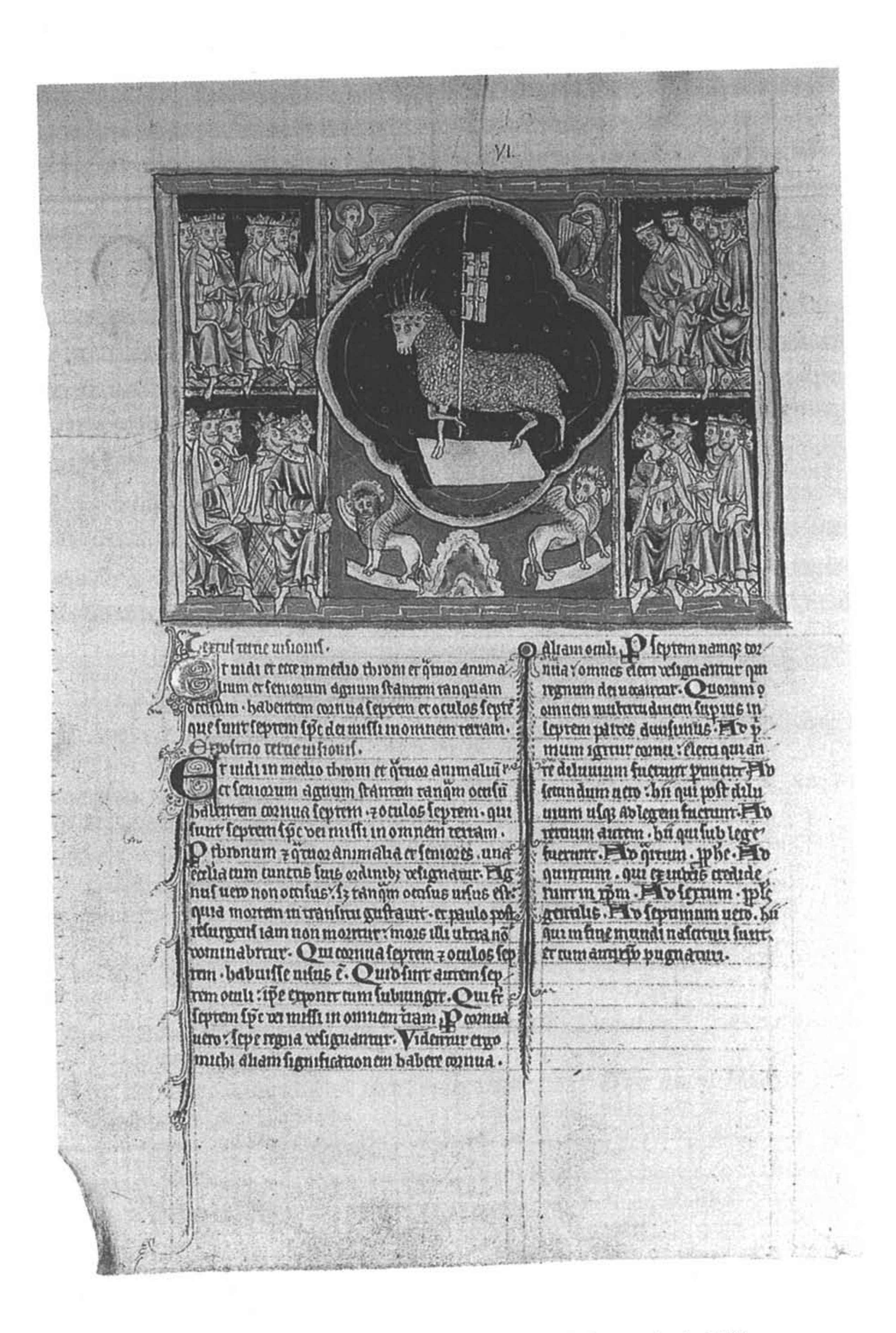
MINUÉS, José y CISTERNAS, Lelia (1969): *Antología General de la poesía chilena. Siglos XVI al XX*. Bruguera, Barcelona.

PÉREZ DEL CORRAL, Justo (1977): *El marxismo cálido: Ernst Bloch*. Mañana Editorial, Madrid.

Revista *Anthropos* (1993): número 146-147. «Ernst Bloch. La razón utópica, una enciclopedia de los deseos y los sueños diurnos transfiguradotes de la Historia».

TAMAYO, Alfredo (1979): *La muerte en el marxismo*. Felmar. Madrid.

# PUNTOS DE VISTA



La Visión del Cordero. Apocalipsis ilustrado. Inglaterra, hacia 1250

# *Carta de Lord Chandos*

*Rafael Gutiérrez Girardot*

La «extensa descripción de un estado inexplicable» que el ficticio Lord Chandos hizo en su carta a Francis Bacon de Verulamio está escrita en un estilo característico del estamento de un Lord y su destinatario, si bien refleja el talante monárquico del imperio austro-húngaro bajo Franz Joseph, que a finales del siglo XIX y comienzos del XX engendró una mezcla de decadencia política con florecimiento de la música, la filosofía y la literatura. El estilo de la carta no sólo era irradiación de ese talante sino al mismo tiempo material para la dilucidación del problema fundamental que planteaba a von Hofmannsthal la retórica reverencial de la nueva corte literaria en la que el poeta era el rey. En la época de von Hofmannsthal, esa monarquía poética la representaba Stefan George con su círculo, culminación de la respuesta compleja de los poetas a su marginación social, cristalizada en Mallarmé, esto es, el esteticismo. Éste impidió la percepción y expresión de las cosas, de lo concreto presente. El problema tenía sus antecedentes. Lo formuló Lichtenberg en el siglo XVIII, a propósito del estilo curialesco monárquico del que es eco la *Carta*. En su *Clementísimo mensaje de la tierra a la luna* (1781) satirizó la retórica de moda entonces, la de la llamada *Empfindsamkeit* (sentimentalismo con pretensiones de hondura) que pudo como medida estética y social la sensualidad cortesana rococó, la de las mujeres con descotes enmascarados de virginal coquetería e inflamados por una mística de ternura derretida (encendió a Goethe, cuando era estudiante en Estrasburgo). Cuando von Hofmannsthal escribió su *Carta a Lord Chandos* (*Una Carta* es el título de su publicación en 1903), esa retórica rococó era un pasado astuto, pues subyacía a su *ductus* aristocrático-estamental, a la pertinencia de ese ampuloso sentimentalismo, que había provocado la sátira de Lichtenberg y que explicitó Hermann Broch en su ensayo *Hofmannsthal y su tiempo* (1947-48). Sobre el período en el que nació y se formó Hofmannsthal, la segunda mitad del siglo XX, apuntó que ese período fue el «periodo del falso barroco, del falso Renacimiento, del falso gótico. En el que, en cualquier caso, el hombre occidental acunó entonces el estilo de vida, que devino restricción burguesa y al mismo tiempo pompa burguesa; una solidez que significaba tanto asfixia

como seguridad»[1]. La *Carta...* no se sustrae a esa múltiple y falsa pomposidad, pero no sucumbe a ella. La «extensa descripción de un estado inexplicable» pone necesariamente en tela de juicio los sustentos de ese estado. Este era el del agotamiento de esa retórica de las varias falsedades que Broch comprobó. Lichtenberg había previsto –sin querer ser profeta– la causa de ese agotamiento. En uno de sus apuntes («aforismos» suele llamárselos) cuestionó las exageraciones del barroco y de la pereza solemne de sus secuelas. «Querido amigo –anotó– vistes tus pensamientos de modo tan extravagante que ya no parecen pensamientos... Es una vergüenza, la mayoría de nuestras palabras son herramientas de las que se ha abusado tanto que frecuentemente hieden a la mugre con la que los propietarios anteriores las profanaron»[2]. Para Lord Chandos las herramientas que hedían a mugre eran los conceptos fundamentales de la metafísica occidental. «Sentí un malestar inexplicable –escribe– con sólo expresar las palabras "espíritu", "alma" o "cuerpo"... las palabras abstractas de las que evidentemente debe servirse la lengua para dar algún juicio, se me derritieron en la boca como hongos podridos»[3]. Von Hofmannsthal no pretendía emprender esa crítica. El «malestar inexplicable» lo había provocado su intensa lectura de Nietzsche. En el esbozo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), publicado en la primera edición de las *Obras completas* de 1984 y ss. Escribió Nietzsche: «... las verdades son ilusiones, de las que se ha olvidado que son tales, metáforas que se han desgastado y se han vuelto sensorialmente débiles, monedas que han perdido su imagen y que ahora se tienen en cuenta como metal, ya no como monedas. Todavía no sabemos de dónde proviene el impulso a la verdad: pues hasta ahora sólo hemos oído del deber que pone la sociedad para existir, esto es, el de ser veraz, es decir, el de usar las metáforas usuales, dicho moralmente, el deber de mentir según una convención firme, de mentir multitudinariamente en un estilo obligatorio para todos»[4]. Las «monedas sin imagen», las verdades desgastadas son las «palabras abstractas», los «hongos podridos» que privan al lenguaje de su tarea comunicativa, de su capacidad de percibir la realidad.

[1] *Broch, Hermann,* Hofmannsthal und seine Zeit *en* Kommentierte Werkausgabe, *t. 1,* Schriften zur Literatur, *ed. Paul Michael Lützeler, ed. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1975, p. 111.*

[2] *Litchtenberg, Georg Christoph,* Schriften und Briefe, *ed. Wolfgang Promies, Hanser Verlag,Munich, 1968, t. 1, p. 136.*

[3] *Von Hofmannsthal, Hugo,* Ein Brief, *en* Erzählungen, Erfundenen Gespräche und Briefe, Reisen *de las* Gesammelte Werke, *ed. Schoeller y Hirsch, t. Fischer Verlag, Frankfurt, 1975, t. I, p. 465.*

[4] *Nietzsche,* Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischem Sinne *en* Sämtliche Werke, *ed. Colli & Montinari, ed. Dtv.-de Greuyter, Munich-Berlín-Nueva York, 1980, t. 1, p. 881.*

¿De qué realidad? Lord Chandos sugiere ya al principio de su *Carta…* la solución al problema que lo acosa, la realidad que no captan las «palabras abstractas». «En aquel tiempo –su pasado inmediato (R.G.G.)– toda la existencia me pareció, en una especie de embriaguez permanente, como una gran unidad: el mundo espiritual y corporal me pareció que no formaban una contraposición, como tampoco ser cortesano y animal, arte y antiarte, soledad y sociedad; en todo sentí la Naturaleza, en los extravíos de la locura como en las extremas finuras de un ceremonial español; en las torpezas de campesinos jóvenes como en las más dulces alegorías. Y en toda la Naturaleza me sentí yo mismo; cuando en mi cabaña de caza bebía la leche tibia y espumosa que un hombre tosco había ordeñado de una vaca bella con ojos suaves en un cubo de madera, no me ocurrió cosa diferente de cuando sentado en el banco empotrado en la ventana de mi estudio, absorbía de infolios dulce y espumosa alimentación del espíritu. Lo uno era como lo otro; ninguno cedía al otro ni en ensoñada naturaleza sobrenatural ni en poder corporal y así continuó por toda la amplitud de la vida, a mano izquierda y derecha; por doquier estaba yo dentro, nunca percibí algo aparente»[5]. La realidad es esa gran unidad, más precisamente, fue esa gran unidad. Lord Chandos la entiende más bien como uniformidad, y con la equiparación del mundo rústico y del mundo del saber abre el camino a una relevante valoración del mundo inculto, que precisará en el decurso de la descripción del «estado inexplicable». Lord Chandos concibe esa gran unidad como una realidad pretérita que deja un vacío insuperable. Esa realidad pretérita era un presente. En su ya citado ensayo *Hofmannsthal y su tiempo* observó Broch: «Demasiado exactamente le fue visible que por doquier se hallaba en el ámbito de las causas perdidas: no tenía esperanza la monarquía austriaca que él amaba y nunca dejó de amar; no tenía esperanza la inclinación a una aristocracia que sólo llevaba una vida caricaturesca aparente; no tenía esperanza la incorporación en el estilo de un teatro, cuya grandeza descansaba solamente en los hombros de unos actores supervivientes; sin esperanza fue todo esto, querer hacer renacer esta herencia desvaneciente de la plenitud del siglo XVIII maría-teresiano por el camino de una gran ópera coloreada barrocamente»[6]. Este vacío es el presupuesto de la asimilación de Nietzsche. A Bacon cuenta Lord Chandos que en una ocasión reprochó a su hija de cuatro años que había dicho una mentira y que le había advertido que siempre se tiene que decir la verdad, y que al hacerlo se le fueron confundiendo los conceptos y al cabo se

[5] *Hugo von Hofmannsthal*, Ein Brief, *op. cit., p. 864.*
[6] *Broch, Hermann*, Op. cit., p. 220.

sintió mal, se puso pálido, dejó sola a la niña y salió a cabalgar para restablecerse. La verdad no es sólo una moneda desgastada sino causa vergüenza. Lord Chandos describe ese vacío, pero el carácter personal de la carta no la priva de un alcance universal. La intensa lectura de Nietzsche le proporcionó a von Hofmannsthal los instrumentos para describir el «estado inexplicable» de su máscara Lord Chandos, pero al mismo tiempo inscribió esa descripción en el horizonte del nihilismo que Nietzsche anunció. Lord Chandos rechaza la posibilidad de que esa caída en «lo extremo del desaliento y la debilidad» sea obra de la Providencia, pues «tal género de concepciones religiosas no tiene fuerza alguna sobre mí... Los misterios de la fe se me han condensado en una sublime alegoría que está sobre los campos de mi vida como un arco iris luminoso, en una lejanía permanente, siempre dispuesta a retroceder si se me ocurriera querer volar a ella y envolverme en el dobladillo de su abrigo»[7]. Esta religión huidiza e inalcanzable es una versión amable de la «muerte de Dios» que Nietzsche desveló en la parábola del hombre frenético de *La gaya ciencia* (1882). Con la muerte de Dios se derrumbó la metafísica occidental, fundada en la noción de Dios como *causa sui*. Lord Chandos padeció el vacío de la decadencia del imperio austro-húngaro, que confluye con la desaparición de la *causa sui*, sostén de toda monarquía.

Lord Chandos es un doble modificado del destinatario de la carta, Bacon. Como éste, Lord Chandos mostró desde muy joven sus talentos con obras que lo hicieron famoso; como éste, Lord Chandos proyectaba una obra enciclopédica que no llevó a cabo, y ni siquiera escribió su programa. Bacon logró publicar su obra enciclopédica, el *Novum Organum*, pero su actividad científica fue truncada por un proceso que lo privó de todas sus funciones. Esa frustración es en Lord Chandos su crisis personal. Las modificaciones de los paralelos son una sutil crítica de Hofmannsthal al principio de la obra de Bacon, la razón y la ciencia natural, en suma, al racionalismo, que inició la filosofía moderna. La crítica a la metafísica occidental tradicional y a la filosofía moderna son dos vertientes de un mismo malestar, que diagnosticó ya Marx en su tesis doctoral *Sobre la diferencia de la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* (1840). Con referencia a la filosofía del idealismo alemán, principalmente la de Hegel, que él llamó «filosofía total» aseguró que el fin de esa filosofía es históricamente necesario y que quien no lo comprende debe negar «consecuentemente que después de una filosofía total pueden siquiera existir hombres»[8].

[7] *Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., p. 464.
[8] *Marx, Karl, en* Die Frühschriften, *ed. Landshut, Kröner Verlag, Stuttgart, 1953, p. 13.*

Von Hofmannsthal, que sin duda no conocía la discusión de los hegelianos de izquierda y derecha (la rehabilitación del cuerpo, de Feuerbach o de la carne, como la llamó Heine) siguió el camino que abrió esta discusión, cuya primera estación fue la prevalencia que dieron Schopenhauer y Nietzsche a la vida y que fue sellada por Ernst Mach, quien postuló que el origen y meta de la ciencia descansan en la satisfacción de los menesteres de la vida. En von Hofmannsthal se conjugan estas dos posiciones que formaron parte del irracionalismo de comienzos del siglo XX, llamado «filosofía de la vida» o «vitalismo».

La relación de Lord Chandos con Bacon tiene un segundo plano. Lord Chandos explica a Bacon la causa por la cual no colmó las esperanzas que éste puso en él y con ello se deslinda del mundo que representa Bacon. Este deslinde es una forma velada de ponerle a Stefan George la máscara de Bacon. Hofmannsthal conoció a Stefan George en 1891, quien intentó establecer con el joven von Hofmannsthal una estrecha fraternidad estética, convencido de que los dos eran figuras excepcionales. Pese a que von Hofmannsthal admiraba intensamente a George, guardó distancia frente a él desde el comienzo de la relación. Cuando von Hofmannsthal escribió la *Carta* en 1903, ya se anunciaba el fin de esa relación que George selló en 1906 con una carta significativamente impersonal. Un pupilo de George, Max Kommerell, fundamentó y legitimó históricamente la pretensión de su maestro; pretensión que presidió las imperativas aproximaciones de George a von Hofmannsthal: *El poeta como conductor en el clasicismo alemán* (1928). La nueva corte, en la que George era el rey, respondía a la marginación social de los poetas por la sociedad burguesa, pero esa respuesta requería una réplica fundamentada a la comprobación que hizo Hegel, muy tempranamente, en sus *Lecciones sobre estética* (1835). Es a saber, que «el arte ya no vale para nosotros como el modo supremo en el que la verdad se procura existencia... Se puede ciertamente esperar que el arte ascienda cada vez más y se plenifique, pero su forma ha dejado de ser el menester supremo del espíritu»[9]. El fin de la monarquía y de su sustento teológico, el fin de la filosofía, el fin del arte: qué queda sino la vida; enredada ciertamente en los vacíos que motivaron su recurso a la prevalencia de la vida, a su deslinde del esteticismo de George.

La vida es el mundo inculto, que formaba parte de la gran unidad; es lo cotidiano. El valor que daba Lord Chandos a la leche tibia y espumosa ordeñada por un campesino rudo en un cubo de madera, lo extiende, tras las pérdidas que sufrió, a objetos insignificantes y burdos. Lord Chandos le

[9] *Hegel,* Vorlesungen über Ätsthetik, *ed. Bassenge, Aufbau Verlag, Berlín, 1955, p. 139.*

comenta a Bacon que cuando él cabalga por las tardes y pasa por la casa de un arrendatario obsecuente, éste no notará que «mi ojo se detiene largamente ante los feos perros pequeños o ante el gato que blandamente se escurre por entre pedazos de flores, y que busca entre todos los objetos pobres y torpes de una forma de vida campesina, aquello único, cuya forma insignificante, cuya situación o apoyo no fue atendida por nadie, cuyo ser mudo puede convertirse en fuente de un atónico e ilimitado encanto. Pues mi sentimiento innominado y bienaventurado emergerá más bien de la solitaria hoguera de un pastor que del espectáculo del cielo estrellado; más bien del chirrido de un grillo cercano a la muerte cuando ya el viento otoñal empuja a las nubes invernales sobre los campos desiertos que del sonido majestuoso de un órgano»[10]. Para corroborar y explicitar este encanto atónico e ilimitado, Lord Chandos acude a la anécdota del orador Crasus, quien lloró por la muerte de su pescado. La imagen de este Crasus es para él «como una espina en cuyo entorno todo revolotea, pulsa y hierve. Entonces siento como si yo mismo cayera en efervescencia, lanzara burbujas, hirviera y chispeara. Y todo es una especie de pensar febril, pero pensar con un material que es más inmediato, fluido y candente que las palabras. Son igualmente torbellinos, pero de tal especie que no como los torbellinos del lenguaje parecen conducir a lo insondable, sino de alguna manera a mí mismo y al más profundo seno de la paz»[11]. Ese pensar febril que le permite «volar» hacia las «criaturas más insignificantes» es «un pensar con el corazón». Con ello, von Hofmannsthal restablece la unidad perdida, pero ésta ya no es la de los contrarios sino la que le depara la embriaguez de poder «volar» hacia las cosas ínfimas, la que procura penetrar en el núcleo de la realidad, de la totalidad anterior a los «conceptos terrenales». El anhelo de penetrar en la realidad, de «volar» hacia las cosas ínfimas lo comparte von Hofmannsthal con los expresionistas que buscaban lo que uno de ellos, Casimir Edschmid, llamó la «realidad real» y con el postulado de Husserl de ir «a las cosas mismas». En el entretejido de las tres postrimerías (fin de la monarquía, religión inalcanzable, fin de la metafísica tradicional), von Hofmannsthal intercala huellas de la filosofía de la vida y de la fenomenología, es decir corrientes del pensamiento que al tiempo que reflejaban el crítico y borrascoso horizonte de la modernidad, de su culminación y concomitante agonía, esbozaban caminos para una renovación. Ésta tenía que comenzar consecuentemente con la problematización del lenguaje. Si las palabras fundamentales de la metafísica tradicional, «espí-

[10] *Von Hofmannsthal, Hugo*, op. cit., *p. 470.*
[11] Ibíd., *p. 471.*

ritu», «alma», «cuerpo» se le derritieron en la boca a Lord Chandos como «hongos podridos», si la verdad causa vergüenza, y es como una moneda desgastada, si, pues, las palabras están profanadas por la mugre de los propietarios anteriores que las pervirtieron, ¿cómo renovar, cómo dilucidar el «estado inexplicable»? von Hofmannsthal no encuentra salida a esa aporía. En el penúltimo párrafo de la *Carta*... asegura por boca de Lord Chandos que «el lenguaje en el que quizá me fuera dado no sólo escribir sino pensar no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano ni el español, sino un lenguaje de cuyas palabras ninguna me es conocida, un lenguaje en el que las cosas mudas me hablan y en el que tal vez un día tomaré mi responsabilidad en la tumba ante un juez desconocido»[12]. Las «cosas mudas» son las «cosas mismas» de Husserl, pero von Hofmannsthal traslada lo que Husserl llamó *epoché* (la exclusión de todas las opiniones acumuladas en la historia del pensamiento sobre las cosas, para llegar a su esencia) a un más allá incierto. Con esta inversión de lenguaje en mudez, von Hofmannsthal se apartó del camino que siguió Husserl y se aproximó a Fritz Mauthner, quien en su libro *Contribuciones a una crítica del lenguaje* (1901-02) había negado radicalmente la capacidad del lenguaje de conocer la realidad. En su *Diccionario de filosofía. Nuevas contribuciones a una crítica del lenguaje* (1910), resumió sus minuciosos argumentos con esta frase que justifica la crítica del lenguaje: «La crítica del lenguaje es el trabajo en el pensamiento liberador de que con las palabras de sus lenguas y con las palabras de sus filosofías, los hombres nunca pueden llegar más allá de una exposición pictórica de la realidad»[13]. Agrega que el lenguaje es «un miserable instrumento del conocimiento», que sin embargo ofrece al artista signos de talante para evocar sentimientos»[14]. Tanto el lenguaje anhelado por von Hofmannsthal como los escombros del lenguaje que deja la crítica del lenguaje de Mauthner desembocan en una mística que es una huida del presente. Pero esa huida del presente conduce necesariamente a una recuperación del pasado: la conciencia del fin del pasado recurre al pasado. Y del mismo modo la mística atónita requiere del lenguaje. En su conferencia sobre *La palabra escrita como espacio espiritual de la nación* (1927), von Hofmannsthal se despojó de la máscara de Lord Chandos, que percibió y padeció el mundo moderno en las vísperas de la primera guerra mundial. Después de ella, von Hofmannsthal invirtió la nada que lo había acosado y

[12] Ibíd., *p. 472.*

[13] *Mauthner, Fritz,* Wörterbuch der Philosophie, *Diogenes Verlag, Zürich, 1980, t. 1, p. 11.*

[14] *Mauthner, Fritz,* Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache, *Ullstein Verlag, Berlín, t. 1, pp. 337 y 94 respectivamente.*

su mudez en un clamor, que formuló dos años antes de su muerte en esa conferencia. Adjudicó al lenguaje una significación política y aseguró que «no es por nuestro habitar en la tierra patria... sino ante todo por una participación espiritual que estamos ligados a la comunidad... Nos encontramos unos a otros en un lenguaje que es completamente diferente del mero y natural medio de entendimiento, pues en él nos habla el pasado, nos influyen fuerzas y se hacen inmediatamente poderosas a las que las instituciones políticas no tienen poder para darles espacio o ponerles límites; se hace efectiva una relación peculiar entre las generaciones, tras de eso vislumbramos un algo que gobierna, que nos atrevemos a llamar el espíritu de la nación. Pero todo lo más alto, lo más digno de mención nos ha sido legado desde hace siglos por la escritura, así hablamos de lo escrito»[15], es decir, especifica von Hofmannsthal, no sólo de los libros sino de los epistolarios, memorias, de las anécdotas, las profesiones de fe políticas o intelectuales, una cantidad de formas que influyeron en sus tiempos. Von Hofmannsthal enmarca este legado escrito en un largo proceso que «propiamente se pone en marcha como una reacción contra aquella revolución espiritual del siglo XVI que en sus dos aspectos solemos llamar Renacimiento y Reforma. El proceso del que hablo no es otra cosa que una revolución conservadora de un alcance como no lo conoce la historia europea. Su meta es forma, una nueva realidad alemana de la que podría participar la nación entera»[16]. Von Hofmannsthal articuló el nuevo exotismo que ya habían anhelado Dostojewski y el joven Thomas Mann con la misma consigna, pero von Hofmannsthal la especificó: elite directiva, comunidad sentimental, preeminencia del pasado irrepetible que pretendía repetir. La revolución conservadora que embanderó von Hofmannsthal presidió en la dialéctica Alemania el florecimiento de un segundo «nuevo humanismo» (el anterior fue la llamada «época de Goethe»): esa Revolución nutrió y amparó las obras de Oswald Spengler, Max Scheler, Ernst y Friedrich Georg Jünger, del gran analítico «nacional-blochevique» Ernst Niekisch, de Carl Schmitt, por citar los más conocidos. Pero de ella abusaron los que la invocaron para acentuar extremadamente el rasgo nacionalista de esa Revolución: los grupos «nacionalistas», fascistas, la «defensa negra», las llamadas «tropas libres», entre tantos más que abonaron el suelo a los nacionalsocialistas. Esos abusos ponen un signo de interrogación a la monárquica revolución conservadora de von Hofmannsthal, pero a su vez despejan una incógnita

[15] *Von Hofmannsthal, Hugo,* Das Schriftum als geistiger Raum der Nation *en* Ausgewählte Werke, *ed. Rudolph Hirsch, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1957, t. 2, p. 724.*

[16] Ibíd., *p. 739.*

de la relación entre Stefan George y von Hofmannsthal: un año después del bautizo de la revolución conservadora, Stefan George preparó el último tomo de sus obras completas bajo el título *El Nuevo Reino* (*Das neue Reich*). Los nacionalsocialistas lo malentendieron como profecía del advenimiento del Tercer Reino (*Das dritte Reich*). Los dos querían ser «Conductores» (*Führer*), dirigir una elite que se hallaba en un mundo tan estéticamente exclusivo que no percibió que la clase media en ascenso que los rodeaba era, con la prensa que la desorientaba ampulosamente, de un vanidoso analfabetismo y que ya se estaba gestando una «nueva realidad alemana», ajena a la que anhelaba von Hofmannsthal. Después del genocidio, la mudez de Lord Chandos se extendió al mundo: «la muerte es un maestro que viene de Alemania», escribió Paul Celan en el famoso poema *Fuga de la muerte*. Lo escribió en el lenguaje de los verdugos de su pueblo y de sus padres, en un lenguaje que por ser vedado desafiaba a su recreación. Esta subyace a la «poesía del silencio» que se encuentra en situación semejante a la mudez de Lord Chandos. En una carta a Ludwig von Ficker, Celan escribió en el inconfundible estilo de la *Carta de Lord Chandos*: «Silencio, impuesto y en sí mismo decidido silencio que fue un no poder hablar y un silencio tal que creía ser un no tener que hablar... Pues a veces me parece como si yo fuera el prisionero de estos poemas y al mismo tiempo su carcelero»[17].

La *Carta de Lord Chandos* fue no sólo expresión de la crisis personal de von Hofmannsthal, que superó con su dedicación al teatro, sino reflejo del complejo laberinto de la modernidad en su efervescente y natural crisis, que Nietzsche había articulado y que precisó Husserl, sólido vecino intelectual del intuitivo von Hofmannsthal, en su conferencia de 1935 sobre *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*: «La creencia de que el ideal de la filosofía que desde el comienzo de la época moderna dirigía todos los movimientos y el método se ha tambaleado; no sólo por el motivo externo de que el contraste entre el permanente fracaso de la metafísica y el crecimiento ininterrumpido y cada vez más poderoso de los éxitos teóricos y prácticos de las ciencias positivas que alcanzó formas monstruosas. Cosa semejante influyó tanto en los profanos como en los científicos que en el tráfago especializado de las ciencias positivas devinieron cada vez más en especialistas afilosóficos. Pero también en los investigadores completamente imbuidos del espíritu filosófico y de ahí

[17] *Cit. en Pöggeler, Otto,* Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans, *Karl Alber Verlag, Freiburg/Breisgau, 1986, p. 406.*

centralmente interesados en las supremas cuestiones metafísicas se destacó un sentimiento cada vez más urgente del fracaso, y ciertamente que entre ellos por profundísimos, si bien completamente *inexplicables motivos*, que elevaron su protesta cada vez más en voz alta contra las evidencias firmemente arraigadas del ideal dirigente. Se llega a un largo tiempo que va desde Kant y Hume hasta nuestro tiempo, determinado por un apasionado forcejeo para penetrar en una clara autocomprensión de las causas verdaderas de este secular fracaso[18]. Lord Chandos padeció este fracaso.

[18] *Husserl*, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie, *ed. Walter Biemel, Martinus Nijhoff, La Haya, 1954, p. 9.*

# Montaigne no hace pie

*Santiago Kovadloff*

Montaigne escribe en francés. Es el primer pensador en expresarse como tal en esa lengua. ¿Qué implica el abandono del latín? El francés es la lengua de la experiencia vivida fuera del campo de las investiduras asumidas por la identidad oficial. Montaigne no escribe para un público existente sino en proceso de existencia. Si su lector no precede a su escritura es porque Montaigne creará a su lector. Lo convalidará como tal al convocarlo a reunirse con él en un idioma sin historia literaria en el campo de las ideas. Montaigne, con su obra, autoriza la constitución de ese lector casi inédito. Al definirse como escritor, nos ofrece a la vez algunos de los rasgos distintivos del lector al que se dirige. Dice él que no escribe como tratadista ni como experto: «Yo me comunico como Miguel de Montaigne, no como poeta, gramático o juriconsulto». De igual modo, va en busca de un lector inespecífico. De un lector que no lee como especialista a especialistas. Que excede como lector el campo de lo profesional, de la contención de lo subjetivo en lo profesional. Montaigne escribe para *uno cualquiera. Uno cualquiera* es ése que habla, ante todo y con todos, francés, lengua del vulgo. Lengua de lo común. De ningún modo aún lengua de la cultura decantada. Ya llegará la hora, algunas décadas más adelante, a mediados del siglo XVII, en que el francés hará pública su intención de reemplazar al latín. Pero si queremos al menos vislumbrar qué implica escribir en francés hacia 1580 recordemos que, por entonces, si algo había para decir se lo decía y se lo debía decir en latín. El latín establecía el universo de lo consensuado como inteligible. Apartarse de él equivalía a reconocer que no se tenía nada que decir en el orden de lo convenido y aceptado como digno de expresión. Si no había qué decir y, aun así, el querer decir insistía, entonces correspondía decirlo en francés. Lo que expresa Montaigne es tan inédito como la lengua en que lo expresa. ¿Y qué dice Montaigne de nuevo? De nuevo Montaigne dice *yo.* Toma la palabra para emplearla en la primera persona del singular. Para explorar la primera persona del singular. Si nos atenemos a su singularidad retórica, Montaigne rompe con una tradición filosófica. Pero hay que decir que tampoco es un tratadista. No propone una enunciación lógicamente convincente. Atendamos a lo que asegura en su ensayo «Del arrepentimiento»: «Yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar». Y agrega: «Yo no pinto el ser, pinto el pasaje». «El pasaje», es

decir la transición, el tránsito, la condición gerundial del ser: su *siendo.* ¡Remotísima cuestión que desveló a Heráclito y Parménides! ¿Cómo retratar lo que está en movimiento? ¿Recuerdan ustedes el momento que precede al epílogo de *El Aleph,* cuando Borges se apronta a enunciar lo que le brinda la contemplación de la «pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor»? «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo recogeré». Sí, algo del tránsito se hace residuo en el lenguaje. Así lo cree Montaigne también. Lo provisional de una forma hace mella en el decir. El enunciado conjetural será para él su sintaxis. «Si mi alma pudiera hacer pie –declara– no ensayaría». Esto es lo decisivo. Montaigne ensaya. El ensayo no sólo habla *sobre* lo provisorio sino desde él. Lo encarna. Se resiste, en su modalidad discursiva, a toda cristalización. Hay en Montaigne una renuncia explícita a lo inequívoco pues en ello se desdibuja para él la singularidad. Renuncia a lo universal que no emana de lo singular. No subsume al yo en la lógica formal. La extrae del anonimato. Lo escucha. *Ensayo* significa, entonces, entonación verbal de una vivencia. Nunca transmisión de un saber constituido de antemano y trasladado luego a la escritura. Un enunciado, el del ensayo, que dice del sujeto en su singularidad irreductible. La propia experiencia entendida como lo que da que hablar gana, de esta manera, estatuto literario, el primer plano de la expresión. Si es cierto, como Montaigne asegura, que «cada hombre lleva en sí la forma de la humana condición», debe entonces pronunciarse, al escribir, como tal hombre singular porque sólo así, conjugándolo todo en la primera persona, se hará evidente «la humana condición».

En otro momento apunta: «Si las gentes se quejan de que hablo mucho de mí mismo, por mi parte me quejo de que ellas no piensen siquiera en sí mismas». Pues bien, ¿qué significa pensar en «uno mismo»? El tal «uno mismo» no es para Montaigne objeto de saber. No se lo puede categorizar como un ente. No se puede objetivar. No poder objetivar al escribir significa *relatar.* Recordemos: «Yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar». Quien relata, interpreta. En la interpretación asumida como tal, el intérprete no vela su papel productor del juicio. No se oculta ni disimula en la enunciación. Por el contrario, aparece en ella. Se desoculta, se deja ver como uno que opina. No como uno que da la posibilidad de conocer sino como uno que se da a conocer y eso es todo lo que da. Al hablar como uno que no se subsume en el todo, al optar por la palabra personalizada, Montaigne se convierte en biógrafo. En uno que asienta en el papel los signos de su vida.

Hay un momento en el que Montaigne y Descartes coinciden y hay que decir de paso que Agustín, el de las *Confesiones,* también coincide en cier-

to momento con Montaigne. Es cuando el alma de Descartes tampoco «hace pie». Recordemos la afirmación de Montaigne: «Si mi alma pudiera hacer pie yo no me ensayaría». Al comienzo del *Discurso del método,* Descartes relata la confusión y la incertidumbre que de él se apoderan cuando su experiencia de vida no le permite corroborar la validez del saber aprendido. Pero Descartes trata de escapar al incesante pluralismo interpretativo reconstruyendo las bases del saber racional sobre un nuevo fundamento universalmente válido, el *cogito.* Montaigne no realiza este pasaje. No le interesa. El derrumbe de las verdades universales de carácter sistemático despeja en él la aparición de un yo conjetural que no aspira a ser un *ego cogito.* Más bien será un *homo quaerens,* un hombre que interroga y que para responder se atiene a lo vivencial más que a lo apodícticamente verdadero. Lo no contradictorio le huele mal.

En Descartes aparece y sobrevive poco tiempo esta concepción de la filosofía como narración autobiográfica, tal como Montaigne la entiende y practica. El afán de certeza desplaza la convivencia con la propia imponderabilidad. «Las fantasías de la música están dirigidas por el arte, las mías por el azar», anota, en cambio, Montaigne. El azar, es decir el libre discurrir en tanto no sujeto a la lógica formal: el azar que encadena (según la íntima ley de una necesidad que no es la de esa lógica) los asuntos enunciados.

¿De qué quiere hablar Montaigne? De él. ¿Y él qué es? Aquello en lo cual *no hace pie.* No puede hacer pie. ¿Y entonces? Entonces ensaya. Tantea. Oscila. Tartamudea. Da vida a una retórica de la conjetura: la de la aproximación infinita a su asunto. Un asunto que él, que nada sabe, conoce, paradójicamente, mejor que nadie: Miguel de Montaigne. ¿Y a quién puede importarle Miguel de Montaigne si no es más que «sí mismo»? Vuelve a decirnos: «Cada hombre lleva en sí la forma de la humana condición». Hablar de uno es hablar de lo inviable como certeza, de lo inviable como objeto del saber apodíctico. Hablar de uno como inviabilidad de la certeza y el saber es hablar de la «humana condición». De la subjetividad como inconclusión. Dominio no colonizable por la voluntad de poder. *Terra incognita* de la «interioridad». Territorio no reductible a la condición de reino. Paraje o extensión sin límite. Lo amorfo. Escenario de lo inconquistable en tanto se acepte su transitividad incesante. Pintarse a uno mismo, tal como hará Montaigne, es poner en escena la condición transitiva del yo. La de un siendo que no conoce reposo ni desenlace. Decir la propia verdad es declararse inapropiable para sí, anunciar y denunciar la verdad como impropia, como lo que no puede pertenecernos como sustancia. La heteronomía no es, pues, un recurso literario, es un destino. El reverso de «ensayarse» es resolverse. Lo otro del ensayo es el estreno. La puesta en escena de lo cons-

tituido. «Si mi alma pudiera hacer pie, no me ensayaría, me resolvería». El discurso de la resolución, el que cierra ilusoriamente la fisura, es el discurso del saber. Quien quiera saber, admite Montaigne en el prólogo de sus *Ensayos,* no deberá leerlo. «Yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar».

Montaigne pinta, se pinta. Retrata su forma en incesante transición. Lo irreductible de su presencia en el mundo a un perfil definido, consumado. No es dueño de sí. Es su habitante. Su inquilino. Su observador. Un observador sujeto ante todo a la curiosidad. Sin afán principista ni anhelo de sistematización. Es el primer escritor de ideas que separa lo normativo –el deber ser– del estudio del hombre, en el sentido de que no escribe desde lo normativo hacia el sujeto. No supedita la experiencia al tamiz del deber ser. Procede exactamente al revés.

Montaigne afirma: lo mío es una *rapsodia.* En su literatura, lo fragmentario no se supera a sí mismo en una síntesis abarcadora. La infinita subjetividad ha encontrado su portavoz. Montaigne no quiere tener razón. Quiere sí, hacerse oír como uno al que lo verdadero no le importa si se lo configura a expensas de su singularidad. Nadie más alejado de Platón. Nadie más cercano de Aristóteles. Al menos al Aristóteles de la *Física,* ése que asegura que si bien todo fenómeno está sujeto a la ley que gobierna a los entes de su clase es, al unísono, una realidad específica y diferenciada que no cabe por entero en las disposiciones de esa ley general. «Los otros forman al hombre. Yo cuento de él» anota Montaigne. Contar es acompañar al hombre en el despliegue de su manifestación, sin aspirar a más que a dar testimonio de ese ir sucediendo. Atestiguar. La palabra como articulación de lo experimentado. Nunca como apropiación. El ensayo preserva celosamente la distancia entre lenguaje y realidad, sin renegar de su intersección.

Auerbach recuerda que el de Montaigne es un «estilo socrático». «Algo libre, desenvuelto, cercano a la vida diaria». Tiene razón. Si algo quiere Montaigne es ser oído. Oído antes que leído. Bioy Casares, en una nota bien conocida, entiende que el ensayo debe tener y brindar la atmósfera «de una conversación junto al fuego». Se trata, pues, de intimidad. Del reverso de lo público. Se trata de lo que invita a celebrar la afinidad, la empatía, el encuentro.

¿Es un prólogo, como propuse, aquello que precede a los *Ensayos* de Montaigne y que él titula «El autor al lector»? No lo es. Es una advertencia. Una salvedad. Una recomendación, si se quiere. En ella, el autor se dirige al lector. Lo hace «a 12 días del mes de junio de 1580 años». Fecha memorable. Fecha natalicia y por ello, fundante. Pero Montaigne no es ingenuo: ¿lo seremos nosotros? Dice en ese envío titulado «El autor al lec-

tor» que con su libro no persigue fines trascedentales, sino fines «privados y familiares». Eso es cierto y no es cierto. Es cierto porque, como señalé, quiere ser leído por un lector moderno, entendido éste como el que cuenta en su haber con el don de lo privado. Un lector gestado en el espíritu del Renacimiento. No es cierto, porque lo privado es privado únicamente si no se lo hace público. Y es cierto, una vez más, porque al hacer público lo privado, da noticia de él, lo funda, lo instaura, lo establece en la *polis* como eso que también hay: lo privado. Lo privado que se da a conocer como privado.

Dice el envío, además, «Yo mismo soy el contenido de mi libro». ¿Cómo es ello posible? ¿Cabe el hombre en la palabra? Sí, en tanto inconcluso. La palabra dice al hombre como uno que dice. «Yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar». «Mis defectos se reflejarán (aquí) a lo vivo». ¿Qué significa la palabra «defectos» sino lo que impide que mi identidad se congele en una imagen definitiva, idealizada, no contradictoria? Montaigne no retrata un paradigma sino su imposibilidad. Quiere dejarse ver como uno que no puede terminar de ser visto o, mejor aún, que no debe ser visto como uno que está consumado.

Con respecto a una modernidad colonizadora, sedienta de inventariar y gerenciar lo real, Montaigne es un denunciante. Es la otra modernidad. La que viene a aguar la fiesta de la autosuficiencia y del ciframiento de lo real. La que pondrá en tela de juicio el ardid del universalismo eurocéntrico y el del racionalismo imperial. De su misma estirpe son Sánchez, Pascal en altísima medida, Cervantes y Shakespeare. ¿Filósofos? ¿Pensadores? ¿Artistas? La otra modernidad. La de los hombres que no han querido hablar para hacer callar a quienes no coincidieran con ellos ni a lo que de sí mismos no coincidiera con ellos. Montaigne y los abanderados de lo trágico en un tiempo en que el progreso se empeña en hacer olvidar lo irresoluble por estructuras. El insospechado renacimiento de lo trágico. Los herederos de Sófocles, Eurípides y Esquilo. Los auténticos humanistas.

Cabe, por último, la pregunta eminente. Si la experiencia del yo y el yo de la experiencia son lo inestable por antonomasia, si el objeto «yo» escapa sin cesar a la enunciación, ¿de qué «sí mismo» nos habla Montaigne? Leámoslo: «Yo no puedo fijar mi objeto; se mueve confuso y renqueante, en una ebriedad natural. La agarro en algún lugar, tal como es en el preciso instante en el que me ocupo de él». Pues bien, *¿quién* es ése que lo agarra? ¿Quién es ése que se ocupa de él? ¿Cómo se relacionan mutación y unidad del yo? ¿Cómo piensa Montaigne la identidad del yo? Acota Peter Bürger: «Tiene que haber algo que conecte las partes de tal modo que el yo pueda concebir sus exteriorizaciones como suyas propias». Montaigne concluye que la unidad del yo está en la facultad de juzgar. Esa es la instancia

creadora de unidad, nos propone, preanunciando notablemente a Kant. Pero aclaremos: tal facultad, en su caso, no preexiste a la escritura. La escritura, nos dice en sus anotaciones tardías, constituye los procedimientos de autoconciencia. A ella le debe él la posibilidad de saberse tal como se sabe. La escritura, pues, no es mediación. No es herramienta. El hombre escribe para ser. Ser significa con Montaigne, ser expresión. No es una operación *a posteriori*, un acto de traslado o transposición del saber a la grafía. El auténtico ensayista no informa sobre lo que ya sabe valiéndose para ello de la escritura. En otra ocasión yo lo he dicho así: no se escribe para decir lo que se sabe sino para llegar a saber qué se quiere decir. El escritor no transmite conclusiones. Conclusiones transmiten los que saben. El escritor da forma a su juicio, pronunciándose. Redacta para ser, es lo que dice. Se autoconvoca a la existencia mediante la palabra. La escritura lo vertebra. La escritura funda lo que explora y al que explora. El sujeto, entonces, no construye una obra sino que se construye como una obra. Es productor en la medida en que es lo producido. Se ha objetivado en la medida en que se ha subjetivado. «Yo mismo –declara Montaigne– soy el contenido de mi libro». Salta a la vista el papel del acto; la escritura como acción constituyente. Nos damos el ser al proceder. Con ello nos hemos desplazado del terreno teológico (venir a ser por obra de otro) al terreno ontológico-productivo moderno: configurar el ser mediante la propia obra. «Pues es en el mundo de la acción donde el alma se halla a sí misma» –escribirá Hegel dos siglos más tarde.

Para finalizar, una reflexión de Oscar Wilde que hubiera sido improbable sin Montaigne. La extraje de *De profundis:* «Los hombres cuyo deseo consiste únicamente en realizarse a sí mismos, no saben nunca adónde van. Ni pueden saberlo. En cierto sentido de la palabra es necesario, por supuesto, según decía el oráculo griego, conocerse a sí mismo; y esta es la primera consecuencia del conocimiento. Pero reconocer que el alma humana es desconocida es la suprema realización de la sabiduría. El misterio final reside en uno mismo. Cuando se ha pesado el Sol en la balanza, medido los pasos de la Luna y dibujado el mapa de los siete cielos, estrella por estrella, todavía queda nuestro propio ser». ¿Crisis de la modernidad? oigámosla, por ejemplo, como el reclamo de la singularidad reivindicando para sí otro espacio que aquel al que la condena la identidad de lo idéntico.

# Recuerdo de Homs

*Andrés Ruiz Tarazona*

## Vida y obra

Joaquim Homs nació en Barcelona el 21 de agosto de 1906, año en que Costa i Llobera publica sus *Horacianas,* Maragall *Enllá* y Carner *Els fruits saborosos;* Eugenio d' Ors comienza a publicar su *Glosari* y en aquel año compone al cohete una especie de *haikai:*

> La columna es enhiesta
> pero los dioses prefieren el cohete,
> la curva, un poco escéptica...

que parece destinado a ser una metáfora de la actitud creativa de Homs; ésta es siempre fuertemente personal, dotada de perfiles propios y comunes a lo largo de una extensa obra, pero mientras la primera etapa pretende buscar soluciones a la crisis de la tonalidad y al agobiante cromatismo tardorromántico, la segunda adopta plenamente el sistema dodecafónico e incluso, en un breve periodo, entre 1959 y 1963, el serialismo; tras la muerte de su esposa en 1967, adquiere tintes dramáticos y expresivos que, más adelante, le llevan, de modo natural, hacia fórmulas de su primera etapa. La curva del cohete, tras describir el semicírculo, se cierra finalmente.

El padre del compositor es médico, aficionado a la música como tantos profesionales de la medicina. Sus conocimientos le llevan a ejercer la crítica musical y a inculcar en el pequeño Joaquim el amor por el arte que será su verdadera vocación. Así que, al mismo tiempo que el bachillerato, el niño comienza a estudiar violonchelo a los ocho años de edad, continuándolos tres años después en Armengol. A los 16 años finaliza ambos estudios y en 1923 ingresa en la Escuela de Ingenieros Industriales.

Durante el bachillerato, Homs ha mostrado un interés excepcional por la música. Su padre le lleva a los conciertos, le compra partituras. El muchacho absorbe todo y a los diecinueve años compone sus *Nueve apuntes para piano,* siete de ellos inspirados en poemas de Sebastiá Sánchez-Juan (1904-1975), autor ya entonces de *Fluid* (1924), «un fruto del vanguardismo futurista» como ha sido definido por Díaz-Plaja. Sánchez-Juan

asistía a la tertulia del pintor Barradas, uno de los focos de la vanguardia neonovecentista en Barcelona, como lo eran Junoy, Foix y Salvat-Papasseit. El poema *La primavera* de este último inspiró el séptimo «apunt» y Rabindranath Tagore, el octavo. Por entonces Homs ejerce como violonchelista y forma un dúo con el pianista Pere Vallribera.

Sigue interesado en la composición, que estudia por su cuenta, así como el piano, claro es, sin dejar sus estudios de ingeniería industrial, cuyo título obtiene en 1929. Su amistad con Enrique Roig le facilita el contacto con las nuevas corrientes estéticas y le introduce en los círculos artísticos de Barcelona. En el estudio del arquitecto Ramón Sastre participa en conciertos de cámara como organizador y violonchelista. Colabora en revistas de arte al tiempo que ejerce su carrera de ingeniero industrial, abandonada finalmente con su jubilación en 1971. Pero toda esa actividad no logra apagar su verdadera vocación: componer música. Y, sin duda, su formación autodidacta incesante le permitirá crear en absoluta libertad, ajeno a los vaivenes y tendencias estéticas. Algo más que meritorio en aquellos años, tan inclinados a vanguardismos y movidos por agentes externos a los creadores.

En 1929 se produce un hecho trascendental para el futuro de Homs: escucha música de Roberto Gerhard (Valls-1896-Cambridge 1970), el ilustre músico tarraconense, recién regresado a Barcelona desde Viena tras años de ausencia. En la capital austriaca, Gerhard había llegado a ser uno de los principales alumnos de Arnold Schönberg. Entre 1923 y 1928, recibió decisivas lecciones del autor de *Pierrot lunaire,* siguiéndole hasta Berlín, cuando éste fue nombrado director de la Academia Prusiana de Bellas Artes en 1924. Gracias a Gerhard se pudo estrenar en Barcelona en 1925 la citada obra de Schönberg, el cual se instaló en la capital catalana desde octubre de 1931 hasta junio de 1932, para dejar la enrarecida Alemania y estar cerca de su gran amigo y discípulo. Habitó Schönberg una casa construida por el arquitecto modernista Salvador Valeri, en la Baixada Briz número 14 (20-22 en la actualidad) del barrio de Vallcarca, próxima al parque Güell. Allí pasó el músico vienés nueve meses felices, mientras componía la ópera *Moisés y Aarón* una de las más importantes del siglo XX. Allí vio la luz su hija Nuria el 7 de mayo de 1932, nacida de su segunda esposa, Gertrude Kolisch, hija que llegaría a contraer matrimonio con el gran compositor veneciano Luigi Nono. Desde Barcelona partió Schönberg hacia los Estados Unidos, alejándose de Europa para siempre ante la amenaza alarmante del nazismo. Por expreso deseo del compositor, la casa donde residió en Barcelona fue reproducida en California. Como es sabido, el 20 de septiembre de 1933, Schönberg era

despedido de la Academia de las Artes berlinesa sin preaviso, como él mismo cuenta angustiado a Pablo Casals en una carta, solicitándole acudir a Londres para protagonizar el estreno del *Concierto para violonchelo* que le había dedicado. La diabólica persecución nazi había comenzado y el sabio compositor emprendía el camino del exilio, como haría tres años después su querido discípulo Gerhard, al ser ocupada Barcelona por el ejército franquista.

Sin duda, la presencia de Schönberg en Barcelona repercutió en la visión de la música del joven Homs, como también le marcaría la segunda visita de Stravinsky a la ciudad condal, en cuyo teatro del Liceo dirigió *Tres poemas de la lírica japonesa.* Ocurrió el 2 de abril de 1925, con la soprano Mercé Plantada como solista. Era lógico, por otra parte, que Schönberg constituyese un punto de mira para un joven que desde sus comienzos había decidido crearse un lenguaje personal y renovador, lejos de los tópicos nacionalistas aún en boga. En ese sentido podría Homs parangonarse a sus contemporáneos españoles Angel Martin Pompey y Gerardo Gombau, pues también ellos compusieron sin adscripciones a ismos, con absoluta libertad.

El 3 de abril de 1932 Schönberg dirigió un concierto por la mañana, en la Asociación Obrera de conciertos, a la Orquesta de Pau Casals, donde se interpretaron *Noche transfigurada, Pelléas y Melisande* y los *Ocho Lieder, Op. 6* (estos últimos en su versión original de canto y piano, por Concepción Badía y Antoni Villalta) y la transcripción orquestal del organístico *Preludio y fuga en mi mayor* de Juan Sebastián Bach. Por entonces Homs, recibía clases de Roberto Gerhard, que él le había solicitado tras la impresión recibida en el concierto homenaje al músico de Valls, organizado por la Asociación de Música de Cámara de Barcelona. El homenaje tuvo lugar el 22 de diciembre de 1929, con obras tan significativas como el *Quinteto de viento,* las *Canciones populares de Cataluña,* los *Siete Haiku* y el *Concierto para cuerdas.* Al acontecimiento asistió la joven austriaca Leopoldina (Poldi) Feichtegger, ex alumna suya de castellano y catalán en Viena, con la que Gerhard contraería matrimonio el 27 de abril de 1930. Fue a finales de este último año cuando Homs habló con Gerhard para que le aceptase como discípulo. Y lo fue desde 1931 a 1936, y no sólo en el plano musical sino en otras vertientes humanísticas e ideológicas que consolidaron la personalidad fuerte, sobria e independiente del joven barcelonés. Era inevitable que Homs adoptase por entonces el sistema dodecafónico (o dodecatónico, como él decía con más propiedad), y así puede verse en *Dúo de clarinetes* (1931), *Dos movimientos para cuarteto de cuerdas* (1932) *O vos omnes* (1933),

para coro masculino, y en el *Cuarteto de cuerdas número 1* (1938). Para él era una manera de ceñirse a un sistema y a cierta disciplina que le impidiera extraviarse por caminos sin señales en las cuales resultase difícil mantener esa unidad y, al mismo tiempo, la expresión de un sentimiento a veces tan fuerte como imposible de objetivar. Por eso es relativamente cierto, en muchos casos, lo que escribe sobre Homs Manuel Valls en su manual *La música catalana contemporánea*: «Él emplea sólo contrastes de timbre y de sonoridades, juegos de ritmos, etc, como elementos para estructurar una obra afilada, incisiva y dura como el diamante, y que como el diamante, es transparente, pura y de excepcional claridad». Tomás Marco en el vol. 4 de la *Historia General de la Música* (Ed. Istmo) habla de un «practicante en solitario durante muchos años de un cierto atonalismo expresionista y luego de un dodecafonismo parcial».

El 18 de junio de 1937 Homs contrajo matrimonio con la pintora Pietat Fornesa y sus relaciones de amistad con Roberto y Poldi Gerhard se hicieron más fuertes. Viajaron juntos a París, donde Homs presentó su *Dúo para flauta y clarinete* en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en el mes de junio.

Pero a finales de 1938, ante las amenazas y carencias de la guerra, los Gerhard abandonaron Barcelona. Homs ha confesado que, si bien la mayor parte de sus obras fueron escritas después de la marcha de Gerhard de Barcelona, muchas de ellas deben al autor de la *Sinfonía New York* una parte de su existencia, sobre todo en el plano técnico. Y no olvidemos que las orientaciones de su maestro se produjeron en el campo de la armonía y del contrapunto, entre otras disciplinas.

## La posguerra

El matrimonio tuvo una hija, la musicóloga Pietat Homs Fornesa, nacida el 18 de junio de 1938, y casada con el compositor y crítico Francesc Taverna Bech (Barcelona, 1932). Con su esposa y su pequeña, Homs se vio obligado, a consecuencia de la derrota del gobierno republicano, a trasladar su domicilio fuera de Barcelona. Entre 1939 y 1942 residió en Valencia, donde su esposa terminó los estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de Pintura y Grabado. Poco después, la pintora Fornesa obtenía el título de profesora de Dibujo en Valencia, recibiendo una medalla honorífica en la Primera Exposición de Arte Universitario. Son años duros para el compositor y para buena parte de la población española. Nacen algunas piezas vocales, los *Tres Responsoris,* la *Sonata para oboe y clarinete,* la

*Sonata para violín.* Obras de admirable concisión y libertad de procedimientos, ajenas al neocasticismo que volvía por entonces a vestir su ya ajado ropaje.

En 1943, de vuelta en Barcelona, Homs continúa su trabajo como ingeniero, pero no deja de componer, pese a que los estrenos de sus obras no se producen o se retrasan mucho más de lo que sería deseable. Su voz hubiera sido esencial –lo era– para la música catalana y del resto de España, pero no estaba el campo para tan fértil lluvia y Homs siguió olvidado. Pero su fecundidad creadora no cesaba. Lo prueban sus obras de cámara, canciones y composiciones de mayor envergadura, como la *Misa* para coro mixto *a capella,* la *Variaciones sobre un tema popular catalán,* la *Sonata número 1 para piano,* o el *Concertino para piano y orquesta de cámara.* Es verdaderamente llamativa su producción dentro del género de la canción de concierto, para voz y acompañamiento, encomendado como suele ser, al piano tradicional, pero también a instrumentos de viento o de cuerda. Es el momento en que Josep Bartomeu inicia en su residencia de *El jardí dels tarongers,* en Barcelona, unas veladas musicales a las que Homs presta su experiencia con aportaciones contemporáneas.

Allí estrenará el ciclo de diez canciones *Ocells perduts* en 1954 (datan de años muy anteriores), sobre textos de Rabindranath Tagore, traducidos al catalán por María de Quadras, cuyo original está destinado a voz de soprano, con flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo.

La sensibilidad musical de Homs le lleva a ser un incansable lector de poesía, y a seleccionar con exigencia los textos de sus canciones. La mejor poesía catalana de su tiempo, desde Joan Maragall a Joan Brossa, ha sido puesta en música por él con perfección o emocionado y dolorido sentir.

Encontramos nombres como los de J.V. Foix, Carles Riba, Salvat-Papasseit, Sánchez-Juan, Rossellò-Porcell (en este caso una obra coral), Joan Vinyoli, Marius Torres, Carles Maristany, Antón Sala-Cornadó, Xavier Benguerel. Los favoritos son Josep Carner y, sobre todo el gran poeta y prosista Salvador Espriu (1913-1985). Fue este último, además de un gran poeta de insobornable civismo, solitario, respetuoso y con frecuencia, de trágica hondura, un hombre retraído y fatalista. Características que no faltaron a la persona ni al músico Joaquim Homs. Por eso no resulta extraño que, sobre libros tan hermosos como *Cementiri de Sinera* (1946) y *Les hores* (1952), *Mrs. Death* (1952) y *El caminant i el mur* (1954), Homs compusiera preciosos ciclos líricos sobre Espriu que suman un total de 23 canciones. Los ciclos Espriu fueron compuestos, respectivamente, en 1952, 1955, 1961 y 1962. Pero también recurrió Homs a poetas del resto de España y de fuera de ella, siempre de primera fila, como Mallarmé, Tagore, Höl-

derin, Shakespeare, Emily Dickinson (persona también sumamente afín a Homs en la vida y en el arte), Borges, Lope de Vega, o el actual escritor y musicógrafo gallego Javier Alfaya.

Aunque es muy escasa la discografía dedicada a Homs hay que mencionar el espléndido disco compacto de la mezzosoprano Elena Grajera y el pianista Jordi Masó (Columna Musica) que incluye, entre otros, los ciclos sobre Espriu *Cementiri de Sinera* y *El caminant i el mur,* además de siete canciones sobre poemas de Carner de entre 1935 y 1937, más el ciclo completo de *Ocells perduts* y el *Nadal* de Joan Salvat-Papasseit que cierra los *4 Poemes* de 1930.

También ha sido grabado el ciclo sobre Espriu *Les hores,* en este caso con la mezzosoprano Montserrat Torruella acompañada por un trío (flauta, oboe y clarinete), en un disco de la Fundación Autor protagonizado por el Grupo Enigma del Auditorio de Zaragoza dirigido por su titular Juan José Olives.

Entre 1952 y 1959 Homs realiza gran cantidad de actividades como escritor y conferenciante. Es la época en que, junto a sus amigos Joan Prats y Carlos Maristany organiza audiciones discográficas comentadas y conciertos en el Club 49 de Barcelona. Pero su obra no cesa y, además de las canciones, siguen surgiendo obras de cámara como la *Música para cuerda* (1952), el *Trío para flauta, violín y clarinete* (1953), el *Trío para flauta, oboe y clarinete* (1954), la *Segunda sonata* para piano (1955), el *Via Crucis* para cuarteto y caja, el *Cuarteto número 4* (1956), los *Movimientos* para violín (1957) y para violonchelo (1957), los *Impromptus* para piano (1955 y 1958), las *Dos invenciones para cuerda* (1959), el *Sexteto* (flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo), *In memoriam Anton Webern* para orquesta, obra inacabada, y otras muchas composiciones donde se halla plasmado su deseo de expresión a través de un arte nuevo, lleno de atrevimientos que, en vez de suscitar el rechazo del oyente medio, le lleva hacia un mundo de intimidad y, si se nos permite el oxímoron, de inquietante sosiego.

Aunque Homs había empleado la técnica dodecafónica en los años treinta, la primera obra adscrita a este procedimiento data de 1954. Como es sabido, fue Schönberg quien, para hallar salida al abusivo cromatismo poswagneriano y a la armonía libre de los debussystas, adoptó el uso controlado de los doce sonidos de la escala cromática para tener una sólida base constructiva frente a la atonalidad. El compositor ponía los sonidos en un orden elegido y preciso que no puede ser alterado en la partitura, según cuatro maneras de ordenación: original, invertida, retrógada y en retrogradación inversa, lo cual permite hasta 48 posibilidades de variación. Homs

no adoptó este procedimiento hasta 1954 en su obra *Polifonía per a instruments d' arc,* que el maestro suizo-barcelonés Jacques Bodmer, hombre de gran cultura musical y siempre atento a la vanguardia, dirigió aquel mismo año en Barcelona. Pero Homs siguió utilizando sus propias técnicas musicales, produciéndose de modo conciso, con muy elaboradas líneas melódicas, de gran libertad armónica e intensa expresividad.

En cuanto a la forma, la musicóloga Marta Cureses dice que «generalmente sus composiciones localizan pequeños núcleos temáticos derivados de una serie fundamental que ejerce la misión de hilo conductor de la construcción en conjunto». Al desarrollar los restantes parámetros de la composición, Homs procura que haya variedad en cada una de sus transformaciones. Con frecuencia mezcla pasajes homófonos con otros contrapuntísticos y opone a melodías modales otras dodecafónicas, e incluso se atiene a la tonalidad. A partir de finales de los años 60 casi todas sus composiciones constan de un solo movimiento en el cual se suceden diferentes secciones bien contrastadas y vinculadas de algún modo entre sí, pues derivan de los primeros compases de cada obra, aunque se hayan metamorfoseado y hayan recibido texturas y formas diferentes.

La década de los sesenta comienza sin nada especialmente reseñable en la biografía del maestro. Se inicia una nueva etapa del Club 49, donde se ha creado una sección llamada *Música abierta,* en la cual Homs vuelve a ser pieza fundamental. No cesa de componer, sobre todo en el terreno que le es más querido, la música de cámara pura, aunque no faltan ciclos de canciones como *El caminant y el mur* (Espriu), *Hores retrobades* (Vinyoli) y el muy significativo poema del siempre musical Márius Torres, *Dolc àngel de la Mort* (1965).

De esta época son las *Dos invenciones para clarinete y piano,* grabadas por Oriol Romaní y Angel Soler para la *Associació Catalana de Compositors.* En 1964, el compositor Jose Luis Delás dirigió el estreno en Barcelona de *Música para 8* (flauta, clarinete, trompeta, violín, viola, violonchelo, piano y percusión) y al año siguiente, Oriol Martorell se cuidaba de la *première* de *Polifonía para 11 instrumentos de viento.* En 1966, Homs compone las *Cuatro texturas* para 7 instrumentos y el *Sexto Cuarteto* de cuerdas.

Pero la muerte acecha su casa y son premonitorias las composiciones *Dolç àngel de la Mort,* impresionante poema de Marius Torres (1910-1942) cuyo comienzo, traducido al castellano, dice: «Dulce ángel de la muerte, si has de venir, más vale/que vengas ahora./Ahora no temo nada tu beso glacial/y hay una voz que me grita en la tiniebla clara/desde más allá del vado./De los sufrimientos pasados tengo el alma madura para bien morir...»

También impresiona leer el último poema de *Imitació del Foc,* de Rosselló-Porcel, titulado *En la meva mort,* compuesto para coro mixto en 1966. El poeta mallorquín decía en marzo de 1936, y de nuevo traducimos al castellano: «Estoy cansado de ti, oscuro dominio y tempestad de llama...» Es evidente que Homs está atribulado y sufre un duro golpe el 7 de mayo de 1967 cuando fallece su esposa.

## La etapa final

Pietat Fornesa, la esposa del maestro, era una excelente pintora, como muestran las reproducciones de algunas de sus obras en la grabación monográfica dedicadas a Homs a cargo del Grupo Enigma del Auditorio de Zaragoza.

Aquel triste 1967 recibía el maestro el Premio Ciutat de Barcelona por su obra orquestal *Presències,* que estrenaría tres años más tarde José María Franco Gil, y de la que existe una versión para piano grabada por el pianista valenciano, ya desparecido, Perfecto García Chornet.

En 1967 había fundado, junto a Joan Prats y Mestres Quadreny el Conjunt Catalá de Música Contemporània, al frente del cual estaba el maestro Konstantin Simonovich, grupo que dio a conocer en 1968 el *Octeto de viento* de Homs. También sería el encargado de estrenar el casi patético *Heptandre,* para flauta, oboe, clarinete, piano, percusión, violín y violonchelo. En él parecen resonar los últimos versos de *Dolç ángel de la Mort:* «... y casi daría, por morir ahora/–morir para siempre–, un alma inmortal».

En octubre de 1967 recibió una carta de Roberto Gerhard donde, entre otras cosas, le decía: «... continuamente hablamos de ti, y de la pobre Pietat. Supongo que dejarás, o has dejado ya, el piso del barrio de Sant Gervasi; puede parecer un consejo cruel, pero es un sacrificio que estoy seguro que es imperativo. Por dolorosa que sea, no tienes más remedio que afrontar la realidad. Saca fuerzas de flaqueza, no puedes dudar que un espíritu como el de Pietat, que también era un espíritu creador, no podría consentir que vuestra separación te tocase la vena creadora...»

Y en efecto, obras como *Presencies,* el *Octeto* y poco después el *Trío* y el *Cuarteto de Cuerdas número 7* prueban que en él siguió vivo el sentimiento y la convicción de que componer música era su destino. Y lo expresado en esas piezas por Homs es del todo personal, fruto de una constante indagación en los medios expresivos, ahora llevada a cabo en solitario. Su dolor y desamparo se acrecientan con la muerte de su gran amigo y maestro Robert Gerhard, ocurrida en Cambridge el 5 de enero de 1970, y en ese

mismo año la de Joan Prats, compañero en las tareas musicales del Club 49 y de Música Abierta. Pero se hace realidad lo escrito por Roberto Gerhard en la carta antes citada: «Es incalculable la fuerza espiritual que puede brotar de una tragedia; la paradoja parece bien natural; en el fondo esta fuerza es la única que puede ayudar a curar la herida; estoy seguro de que hay un misterio de gracia involucrado en esta paradoja y creo que sería terrible no percibirlo».

Y así es, pues siguen surgiendo partituras de la mente y el corazón de Joaquim Homs, como el segundo *Quinteto de viento, In memoriam Robert Gerhard,* o el escueto y despojado, *Música per a 11, In memoriam Joan Prats,* realmente estremecedor, libre de cualquier flaqueza relacionada con la inclinación a los superfluo. Los tres primeros minutos de *Música per a 11* se hallan entre lo más dramático y doloroso que haya expresado la música del siglo XX.

Sumido en su mundo interior, el maestro nos va dando sus muy sobrios *Soliloquis* para piano, de los que hará luego varias versiones, entre ellas una sinfónica: los de flauta, trompa, guitarra, violonchelo, orquesta de cuerdas, grupo mixto de cuerdas y viento, trío de piano, etc. La música de cámara fluye sin cesar, pero también encontramos, a lo largo, de la década de 1971-1980, piezas sinfónicas como la *Sinfonía breu* (1972), dispuesta en un solo movimiento, que Barcelona conoció en 1978 y Madrid en 1981, y el *Díptico* (1973).

En 1974 es elegido presidente de la recién creada Asociació Catalana de Compositors, y el Festival Internacional de Música de Barcelona le dedica un concierto monográfico. Su obra va, poco a poco, alcanzando el reconocimiento del mundo musical. A comienzos de 1977, tras superar una grave dolencia, recibió un encargo de Jesús Villa Rojo, y surgió *Auguris* para 4 clarinetes. Homs manifiesta: «Los augurios pueden ser buenos o malos, pero también es posible que sean una mezcla de ambas cosas, inmersa en la incertidumbre, como suele ocurrir con el mensaje de la música». Y añade más adelante: «...si debiera precisar a posteriori la naturaleza de mi obra, me inclinaría a decir que (los augurios) son polivalentes y oscilan entre las interrogaciones esperanzadas o angustiosas y las respuestas predominantemente graves y meditativas». Una manifestación extensible a buena parte de su música.

En 1979, por encargo del Festival Internacional de Música de Barcelona compone su *Nonet* en un solo movimiento, cuyas secciones se derivan de las dos primeras que aparecen en la obra, cada una de ellas de muy diferente carácter. Las procedentes de la primera son vivas y dinámicas, las que derivan de la segunda tienden a lo meditativo y lo sereno.

A partir de 1981, en que se conmemora su 75 aniversario (recordemos el homenaje que le rindió la Asociación de Compositores Catalanes en el Museo Picasso de Barcelona), le van llegando reconocimientos hacia los valores implícitos en su extenso catálogo de obras. De aquí y allá le llegan distinciones, encargos, premios. Se inaugura una nueva etapa con *Biofonía,* obra sinfónica que estrena Antoni Ros Marbá al frente de la Orquesta Ciutat de Barcelona en febrero de 1983. Secuencias, dípticos, impromptus, soliloquios y monólogos van ocupando su tiempo dedicado a componer, cada vez con mayores dosis de introspección.

En 1987 la Universidad de Oviedo publica su libro sobre *Robert Gerhard y su obra* (Ethos-Música) y al año siguiente su hija Pietat Homs Fornesa publica el *Catálogo de obras de Joaquin Homs* (Centro de Documentación de la Música Contemporánea de la fundación Juan March, Madrid). Ese mismo año compone otra pieza titulada *Rhumbs,* para diez instrumentos, dada a conocer por José Luis Temes y el Grupo Círculo de Madrid en 1989. Este mismo grupo y director le han grabado en un disco del sello Autor al que nos hemos referido anteriormente.

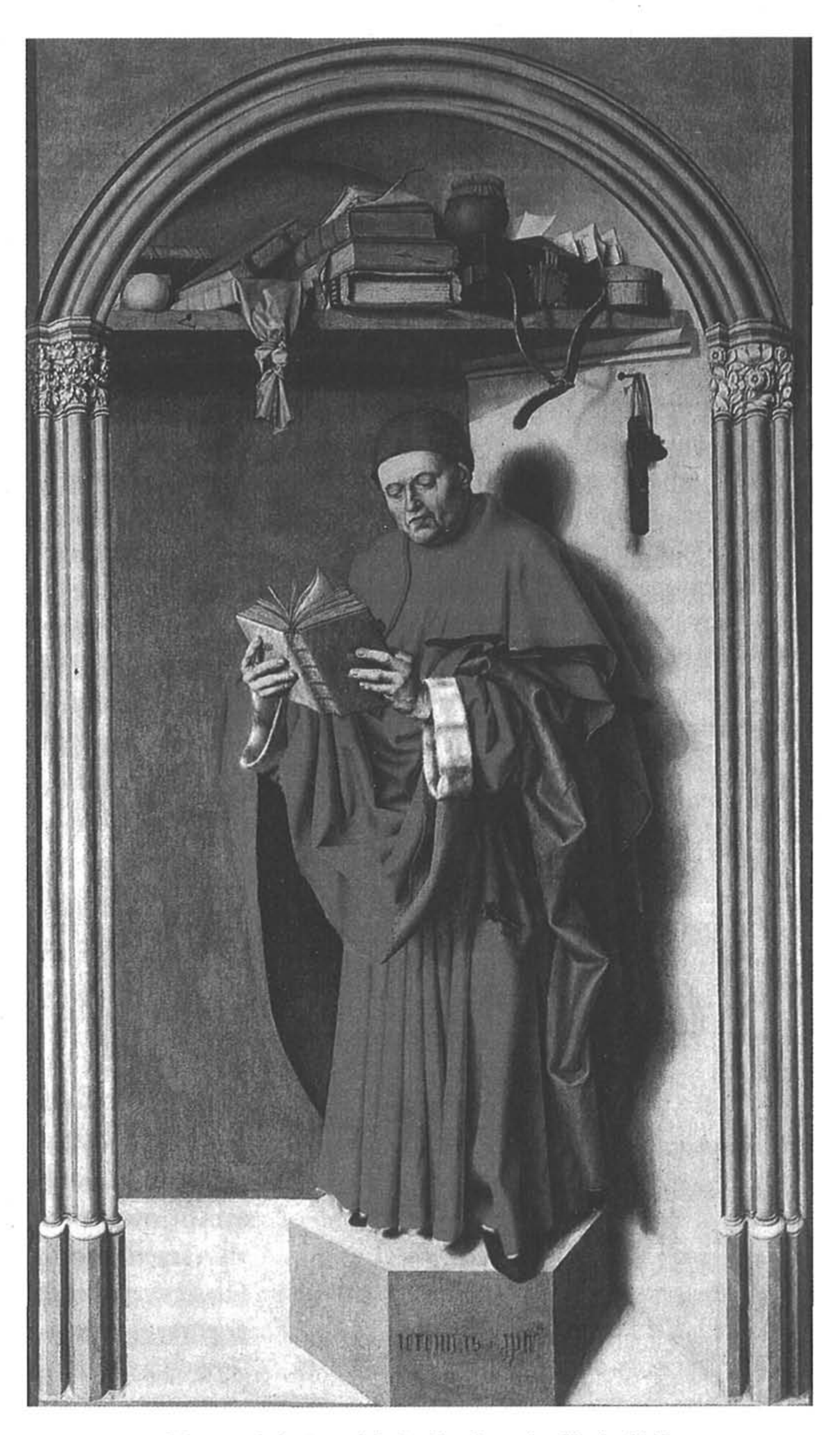
Sin embargo todavía compondrá para orquesta *Memorália* (1990), encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y *Derivacions* (1990), encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura. Y, por supuesto, mucha obra de cámara, el *Soliloqui IV* (1995), la *Sonata para violín* (1996), el *Dúo para saxofón y guitarra* (1996). En los últimos años se sumergió en una incesante reflexión sobre los afectos del pasado y nacieron muchas piezas «a la memoria de» (Prats, Mompou, Turina, Casals, Rubinstein, el arquitecto Ramón Sastre), entre los que cabe recordar su *In memoriam,* para piano, dedicada a su inolvidable Pietat Fornesa. De 1995 es otra pieza pianística, *Record del mar,* destinada a la antología de compositores españoles y portugueses patrocinada por Cecilia Collien (álbum de Collien). Y eso me lleva a los paseos junto a Homs a orillas de su Mediterráneo, en la Playa Larga de Vilafortuny, aprendiendo su visión poética y honda del tiempo y de la vida. Era el mes de septiembre de 1975 y él había acudido al Festival de Cambrils, donde se escucharon por vez primera los *Dos Soliloquis* para trío de cuerdas y piano, una de las versiones de sus *Dos soliloquis* para piano solo. Allí pude conocer a su hija Pietat y a su marido, el muy notable compositor Francesc Taverna Bech, con los que mi esposa y yo tuvimos ocasión de hacer amistad con posterioridad. Hice una fotografía al maestro Homs en la playa de Vilafortuny y puse como pie en el álbum: *Joaquin Homs, un hombre bueno y un gran compositor.*

En sus años finales recibió honores que debieron haber llegado antes, pero que al menos hicieron justicia a su valía. La Generalitat de Catalunya le otorgó la Creu Sant Jordi, el Ministerio de Cultura le concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1993.

En 1998 recibió un homenaje en Sant Pol de Mar y al tiempo que se presentaba la obra pictórica impresionista de Pietat Fornesa, él era interpretado por la soprano Uma Ysamat y el clarinetista Oriol Romaní, siempre atento a la fecunda vena creadora del maestro barcelonés. Romaní presentó obras de Homs con motivo de una exposición de pinturas inéditas de Pietat Fornesa en el Espai Cultural Pere Pruna de Barcelona, el año 2000. Al año siguiente recibió un homenaje en el Auditori de Barcelona el día 16 de noviembre, con motivo de sus 95 años. Se presentaron nuevas partituras, grabaciones y una colección de escritos del maestro sobre las obras que él seleccionó para el Club 49 entre 1952 y 1962.

La poesía le acompañó hasta su muerte, ocurrida el 9 de septiembre de 2003 en Barcelona a los 97 años de edad. En su etapa creativa final puso música a muy bellos poemas, pero llaman nuestra atención los dos de Emily Dickinson (1830-1886) que él mismo tradujo al catalán. El segundo se titula *Oh mort, obre les tanques*. La idea de la muerte obsesionaba también a la sensible poeta de Amherst (Massachusetts), cuyos versos *The soul selects her own Society/Then –shuts the Door–/To her divine Majority-/Present no more...*[1] parecen un lema elaborado por Joaquin Homs, músico raro, cantor de la soledad y del silencio.

[1] El alma elige su propia compañía,/cierra, luego, la puerta./A su divina mayoría/no se presenten más.



Maestro de la Asunción de Aix: Jeremías. Hacia 1440

# J. M. Coetzee: hablar desde los márgenes

*Julio Ortega*

## Identidad del hablante

J. M. Coetzee (Ciudad del Cabo, 1940) nunca se ha engañado acerca de su identidad sudafricana pero tampoco se ha hecho ilusiones acerca de ella. Por lo primero, ha escrito siempre situado en la historia política de su país, una provincia del imperio británico sojuzgada por la explotación, la violencia y la paranoia colonial; por lo segundo, se ha rehusado a idealizar tanto el paisaje colonizado por el romance imperial como la condición del Otro, víctima o subalterno, impuesta a las minorías (en su país, mayorías) por el discurso central y liberal. Pero su aguda actitud crítica ante las trampas ideológicas y culturales le ha hecho, siempre, revisar su propia posición en el discurso; esto es, preguntarse desde dónde habla y cuál es su intención, papel y opción moral al hacerlo desde ese preciso lugar. Coetzee escribe desde la experiencia colonial sudafricana (marcada para siempre por el «apartheid», la censura, la cárcel y la tortura, el aislamiento internacional, el proceso postcolonial y el período de «racionalización» democrática) pero lo hace también fuera de los partidos, e incluso de la política degradada por los políticos, confrontando tanto el olvido del pasado (la amnesia moral) como la retórica del optimismo (la hegemonía liberal). Lo hace, además, desde una perspectiva rigurosa, casi ascética, de escritor periférico: descentrando las ideas y visiones universalistas, afirmando las diferencias y poniendo en duda el idealismo humanista y su fe racionalista. Por ello, su crítica es siempre una revelación: de los dobles fondos, de los escenarios menos evidentes, de la buena fe. Quien escribe desde el jardín natural convertido en infierno moral, desde la civilización imperial convertida en violencia racista y desde la polarización conflictiva del proceso actual, sabe, por lo menos, que no hay modelos superiores, que nos debemos al discurso que nos afirma y al que afirmamos. Sabe, además, que el intelectual no ofrece soluciones, sino las revelaciones momentáneas de una intensa puesta en duda.

## La persona del escritor

¿Asistirá Coetzee a Estocolmo para recibir el premio Nobel?, me pregunto, tal vez secretamente deseando que no lo haga. Salvo que asista vestido con el equivalente «Afrikaner» de un liquiliqui colombiano. Pero este descendiente de alemanes e ingleses que asistió a una escuela británica, vivió en Inglaterra, estudió y empezó a enseñar en Estados Unidos, profesó en la Universidad del Cabo, se mudó a Australia, y volvió como profesor visitante a Chicago, ¿cómo podría señalar su origen? Después de todo, éste es un escritor de los márgenes que, a diferencia de Naipaul, convertido al discurso del centro, no ha querido perder la distancia irónica del migrante, escéptica y de sobria elocuencia. Es un escritor de una rara seriedad, de vena satírica y mirada implacable, pero también capaz de comunicar la emotividad herida de una humanidad descarnada, incluso vencida. En sus novelas la agonía moral es tan atroz como la tortura, el odio entre los hombres tan conmovedor como la piedad por los animales, la desolación tan feroz como la devoción. Coetzee no se ha rendido a las tentaciones del nihilismo, aun sin razones para el optimismo. Y aunque ha visto como pocos que las grandes verdades son construcciones ideológicas que gestan ruinas sucedáneas, no ha recaído tampoco en el relativismo postmoderno, afincado como está en desentrañar esas construcciones, afirmado más por fidelidades que por convicciones. Fiel a su escritura desmitificadora, a su integridad de escritor de los márgenes, lo es también a la lectura, a ese escenario migrante donde se abre el territorio de la crítica como la forma histórica de una verdad en disputa. Por lo demás, Coetzee es un escritor que ha resistido a la tribuna pública, y es ajeno a la figura hoy dominante del escritor mediático y sancionador. Un escritor, se diría, poseído de su gravedad solitaria.

## El método crítico

En la obra de Coetzee parecen unirse dos principios fundamentales del saber crítico contemporáneo: la noción del lenguaje avanzada por Wittgenstein (las palabras son herramientas y deben servir para algo), y la práctica de la «deconstrucción» (las verdades son relatos construidos y deben desmontarse para revelar su genealogía histórica). En su conferencia «¿Qué es un clásico?» (1991) se despliega este método crítico con agudeza. Coetzee le devuelve la pregunta a T. S. Eliot, quien en su famosa con-

ferencia «¿Qué es un clásico?» (1944) había empezado por devolverle la misma cuestión a Sainte-Beuve, quien en su propia conferencia (1857) había respondido que Virgilio era el «poeta de la latinidad», pero no del resto de Europa. Para Eliot, en cambio, Europa Occidental es una sola civilización, heredera del Sacro Imperio Romano, cuyo origen es la Iglesia Romana. La *Eneida* de Virgilio, por tanto, es la épica fundadora de Roma y de Europa. Pero en lugar de seguir el reduccionismo de Eliot, el novelista prefiere observar la situación del hablante para entender su identidad. En ese proceso, el proceso de una alegoría se revela: Eliot está reescribiendo el pasado como la reconstrucción fundadora de una idea de Europa. Y en esa hipótesis tradicionalista y conservadora, él mismo, el poeta norteamericano que no logró un lugar en su propia provincia, y que buscaba uno más robusto en el centro cultural hegemónico, encuentra su destino y su voz. Coetzee concluye que Eliot se ha creado una nueva identidad, no basada en la inmigración ni la aculturación, sino en el poder cultural. Para muchos jóvenes de las colonias, o de las provincias, la «alta cultura» de la metrópoli y sus vidas cotidianas no se llegan a fundir, y requieren ellos afirmarse en algún espacio trascendente. La «madre patria», dice Coetzee, debería llamarse «el país padre». Pero el caso de Eliot, al final, ilustra que un clásico (Virgilio o Bach) es alguien que sobrevive a todas las lecturas. Por eso, hasta las lecturas hostiles son bienvenidas. Así, la crítica se define por su necesidad de seguir interrogando a los clásicos. La crítica, sobre todo la más escéptica, es utilizada por los clásicos para seguir viviendo.

## La verdad del Otro

En su conferencia «Autobiografía y verdad» (1984) Coetzee examina las *Confesiones* de Rousseau para discutir «el costo de decir la verdad». Rousseau había empezado confesando que siendo un hombre pasional estaba inhibido de satisfacer sus deseos porque hay placeres que se pueden comprar y placeres que son gratuitos. El problema, sigue Rousseau, es que si se paga por las cosas deseables pierden su sabor, y es mejor no gastar dinero en ellas. Le avergüenza pasar por avaro, pero prefiere no comprar un pastel que le apetece mucho porque el costo le estropearía el gusto. El dinero representa la libertad aunque no se confunde con la libertad. Pero al pagar por algo, uno pierde su libertad, envenena su deseo y se convierte en esclavo de la necesidad. Por lo tanto, es mejor robar el pastel deseado que comprarlo. Coetzee está fascinado por estas paradojas, que en «la econo-

mía de la confesión» demandan sufrimiento a nombre de la verdad confesada. Pero la avaricia de Rousseau se le aparece como otra representación del misterio del deseo. «¿Qué clase de deseo por un pastel es este deseo que no se puede satisfacer con un pastel comprado?» Esa pregunta desencadena no una respuesta, sino un examen, esto es, una lectura. Por lo pronto, «cada secreto o apetito vergonzoso es una moneda confesable». No en vano, nos advierte Coetzee, Dostoievski fue uno de los críticos más duros de Rousseau. El proceso que va de la confesión y la penitencia al perdón es, al final, mera autogratificación, porque uno se miente a sí mismo al acusarse para sentirse bien con su propia y ruda honestidad. Dostoievski, observa Coetzee, prefiere personajes que cultivan mentiras sobre sí mismos creyendo que es mejor ser interesante que veraz. Por eso, la verdad de la autobiografía, aun siendo central, no constituye su centro. Y siendo un relato, ocurre entre el escritor y el lector, y está abierto a la renegociación de sus pactos y géneros. En última instancia, la pregunta por la verdad es la renovada interrogación de uno mismo: si uno espera la verdad de los otros, ¿por qué no empieza revelando sus propios secretos? Y, a fin de cuentas, «¿cuál es el privilegio de la crítica que le permite reclamar decir la verdad de la literatura?» La economía de la confesión le da la razón a Rousseau: lo que se retiene (el dinero, la verdad) es la clave de la libertad, sobre todo, la libertad del discurso autobiográfico mismo.

## Ficción y política

Aunque las novelas de Coetzee se sostienen en la lúcida precisión con que representan lo específico (su realismo es impecable, casi un hiper-realismo), la operación de su lectura desentraña las evidencias: pronto entendemos que lo real está construido dentro de otra representación, la de una concepción del mundo no menos prolija y quizá más obsesiva. No se trata de la mecánica de un relato dentro de otro, sino de los subtextos que desconstruyen un relato postulado como evidencia. Por eso, el profesor David Laurie (*Desgracia*) se resiste a confesar toda su verdad al tribunal de colegas que le exige arrepentimiento: ha roto las reglas al amar a una estudiante, pero rehúsa someterse a la consoladora retórica terapéutica o a la buena conciencia profesional. Rehúsa ser el personaje del relato de escándalo que los demás requieren procesar. Esa renuncia lo precipita en la «desgracia» mayor: carecer de un discurso que lo represente y le dé un lugar. La violencia de lo real es superior a sus fuerzas, y en ese abismo toca fondo. Otro

tanto ocurre con *Elizabeth Costello* (2003), que desarrolla el formato del *Informe a la Academia*, de Kafka. En esta novela (hecha de conferencias dictadas por una novelista australiana de ese nombre), Coetzee no se inventa un *alter ego* o una «persona narrativa», sino que le atribuye a una escritora (como él mismo, de los márgenes) sus propias conferencias en defensa de los animales y en contra de la censura. Por lo pronto, los viajes de Costello le sirven a Coetzee para burlarse, con distancia cómica, de los escritores que derivan entre conferencias y conferencias de prensa. Y, a la vez, para hacerse a sí mismo las preguntas que los periodistas y la crítica no le hacen. Esta novela es también una sátira literaria (del hecho de escribir novelas, en primer lugar) y una seria puesta en duda del trato de la violencia en las novelas de éxito. Convertir la violencia en mercancía y manipulación, parece decirnos, es propagar el mal. No en vano Coetzee ha demostrado que la novela es el lugar donde los discursos (sobre todo la dominante ideología liberal, las actuales políticas del olvido) sucumben, debido a su incapacidad para sostener una vida honesta, hecha en la agonía de la verdad. En su *Causando ofensa* Coetzee propone una de sus paradojas irónicas: «Si las representaciones, meras sombras, son en verdad peligrosas, piensa uno, entonces la contramedida apropiada serían otras representaciones o contra-representaciones. Si la burla corroe el respeto por el Estado, si la blasfemia insulta a Dios, si la pornografía degrada a las pasiones, bastaría con que voces más fuertes y convincentes se levanten defendiendo la autoridad del Estado, alabando a Dios, exaltando el amor casto. Esta respuesta estaría totalmente de acuerdo con la teleología del liberalismo, que cree en abrir el mercado a las fuerzas en contienda porque a la larga el mercado tiende al bien, es decir, al progreso, que el liberalismo concibe bajo una luz histórica y metafísica».

Estamos en un teatro, como decía Erasmo en su *Elogio de la locura*, pero el actor que cree que por ser el teatro ilusorio puede dejar su parte, está equivocado. Fuera del teatro no hay nada, nos recuerda Coetzee. Sólo nos queda actuar nuestra parte aunque, esta vez, con una nueva lucidez, con una «sabiduría cómica».



El árbol Jesé. Salterio francés de Ingeborg. hacia 1210

# CALLEJERO



La aflixión de Pedro. Ilustración etíope del siglo XVII

# La Cuba secreta o la íntima historia de un encuentro inacabable

*Carlos Barbáchano*

Hay países llenos de secretos. Secretos a voces, secretos velados y humildes secretos, apenas percibidos, apenas a veces divulgados. Voy a tratar de entrar en alguno de estos últimos secretos, en los secretos humildes; vestidos en este caso, como podrán muy pronto comprobar, de una calidad espiritual fuera de lo común. Voy a intentar acercarme al secreto de María Zambrano, alguien que intentó aprehender lo que ella entendió como esencia de lo cubano, esa especial característica de lo insular –por utilizar una terminología cara a su amigo José Lezama Lima–, de la insularidad; término éste bien presente en el famoso coloquio que Lezama mantuviera con Juan Ramón Jiménez en 1937[1].

Lezama Lima, 1975, un año antes de morir, recordaba a su amiga María Zambrano en versos como estos:

> María es ya para mí
> como una sibila
> a la cual tenuemente nos acercamos,
> creyendo oír el centro de la tierra
> y el cielo del empíreo,
> que está más allá del cielo visible.
> Vivirla, sentirla llegar como una nube,
> es como tomar una copa de vino
> y hundirnos en su légamo.

María Zambrano visita La Habana por primera vez en octubre de 1936. No puede la escritora imaginar que esta su primera estancia habanera, que es por otra parte su bautismo americano, va a ser definitiva en su vida. En

[1] *La llegada de Juan Ramón Jiménez a Cuba, a finales de 1936, que se prolongaría por cerca de tres años, fue un acontecimiento cultural de primer orden. Cintio Vitier lo refleja con todo lujo de detalles en su libro* JRJ en Cuba. El coloquio con JRJ *fue publicado en 1938 por la Secretaría Cubana de Educación.*

La Habana pasará más de trece años a partir de 1940, con algunas salidas a Puerto Rico y Francia. En la capital cubana escribirá, o esbozará, varios de sus títulos más significativos. Como reconoce María en carta a Cintio Vitier es en Cuba donde desarrolla, a través de múltiples conferencias y seminarios, la mayor parte de su vida docente. Sus colaboraciones periodísticas y ensayísticas escritas desde la isla, así como su riquísima correspondencia, hacen de esta larga estancia el periodo vital y creativo tal vez más importante de su existencia[2].

Viaja María con su esposo, el historiador Alfonso Rodríguez Aldave, que acaba de ser nombrado primer secretario en la Embajada de España en Chile. Una de las primeras personas que conocen pocas horas después de llegar a La Habana, en la célebre «Bodeguita del Medio», esa José Lezama Lima. «Fue en una cena de acogida, más bien nacida que organizada, ofrecida por un grupo de intelectuales solidarios de nuestra causa en la guerra civil española. Se sentó a mi lado, a la derecha, un joven de grande aplomo y ¿por qué no decirlo? de una contenida belleza, que había leído algo de lo por mí publicado en la *Revista de Occidente*». María lo cuenta más de medio siglo después, en uno de sus últimos escritos, *Breve testimonio de un encuentro inacabable* (1988). «Aquel joven –nos dice– pertenecía a mi vida esencial». En otro de sus textos lezamianos, María vuelve a unir a Lezama con La Habana, regresando de nuevo a ese momento trascendente que supuso el encuentro primero entre y para ambos: «en aquella Habana donde me sentí enseguida como en una patria prenatal –creo haber escrito algún día[3]–, el muy joven José Lezama Lima me fue dado a conocer sencillamente al instante. No recuerdo si ya había publicado algo, y el no recordarlo quiere decir que su presencia tenía plenitud, que era eso: la presencia de alguien que por ser plenamente y ser de un lugar, no necesita haber realizado nada que se le añadiera, nada que le adjetivara»[4]. Ese momento fue «un encuentro sin principio ni fin», *inacabable*, como señala lúcidamente en el título de su *Breve testimonio*.

María Zambrano va a dedicar a Lezama Lima media docena larga de textos, así como algunas de sus cartas más entrañables. Le llama «hombre verdadero» –a nadie nombrará María con tal apelativo–, ser auroral, calificativo tan cercano a su propia cosmología personal. Le considera alma her-

[2] *Una amplia recopilación de los ensayos y cartas de María Zambrano de tema cubano puede el lector disfrutarla en* La Cuba secreta y otros ensayos, *edición, introducción y cronología de J.L. Arcos, Madrid, Endymion, 1996.*

[3] *Su concepto de patria pre-natal lo desarrollará en su ensayo* La Cuba secreta *que será glosado en breve.*

[4] *María Zambrano, «José Lezama Lima en La Habana»,* Índice, *Madrid, junio, 1968.*

mana. En su valioso ensayo *José Lezama Lima en La Habana*, María ve, desde el primer momento, que Lezama y La Habana son un mismo ser. Dice de la ciudad: «Era antigua y de ahora, del instante. Había estado allí siempre y estaba, respiraba gozosa y contenidamente, se derrumbaba de sus palmares, se transparentaba en un inasequible misterio que irradia y que transciende en aromas y reverberaciones sin entregarse: el hermetismo de las culturas del sur que han de ser las más antiguas o las que de lo antiguo más han conservado el centro oculto e irradiante. La generosidad del sur que se da trascendiendo en olores y reflejos, en ecos, en miradas, en árboles que florecen, rastros del paraíso encerrado mas no arrullado, pero al que no se puede entrar porque hay que, desde siempre, estar ya adentro».

La cita no tiene desperdicio. Como el joven Lezama, La Habana era para María algo permanente que pronto pasaría a formar parte de su vida esencial; se le aparecía hermética al tiempo que generosa; llegaría a ser para ella una especie de paraíso interior. *Paradiso* será el título elegido por Lezama para su obra cumbre. A ello se refiere María en el *Liminar* a la edición crítica de la novela lezamiana aparecida en 1988 en Madrid: «Este ser "de aquí" resonó en mí avasalladoramente: este "aquí" era el lugar universal que yo había presentido y sentido en la presencia de José Lezama Lima, quien nunca había querido exiliarse. Él era de La Habana como Santo Tomás lo era de Aquino y Sócrates de Atenas. Él creyó en su ciudad»[5].

La Habana estaría siempre en Lezama; como en María Zambrano. En un estado prenatal, desde antes del propio nacimiento. Pero para amar profundamente una tierra, para sentirla adentro, hace falta un nexo humano, una parte concreta de ese todo. A mediados de 1956, en respuesta a una carta de Lezama que alude a la muerte de Gustavo Pittaluga, María comenta: «Porque mi amor a esa tierra, a esa luz, ha encontrado en Vd. intermediario; no se puede amar a una tierra, si alguien de ella no recoge ese amor. Y mi amor a esa tierra de Cuba también lo cubre a él y lo acompaña ahora».

Más de una tercera parte de los 31 años que María Zambrano pasó fuera de España los vivió en Cuba. Y digo bien vivió, que no pasó, pues en Cuba se reencontró no únicamente con su infancia malagueña y luminosa sino que sintió la isla como patria prenatal, como territorio que le estuviera predestinado antes de que sus ojos descubrieran el mundo. A la muerte de su hermana Araceli, con quien va a pasar prácticamente media vida, Lezama le escribe: «Vd. es de las personas que saben con gran precisión que nacemos antes de nacer y morimos antes de morir». Nacemos antes de nacer,

[5] *María Zambrano, «Liminar. Breve testimonio de un encuentro inacabable», en la edición crítica de* Paradiso, *dirigida por C. Vitier, Madrid, Archivos, 1988.*

esa patria prenatal, que para ella es Cuba, María la va a concretar con todo detalle en su ensayo *La Cuba secreta*, que constituye el centro de esta exposición. Publicado en la revista *Orígenes* en 1948 e inspirado en la aparición de la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos 1937-1947*, es el texto clave de la pensadora con respecto a la isla. La antología de Vitier, cuyo precedente debemos situar en la de Juan Ramón *La poesía cubana en 1936*, es en parte un sugestivo pretexto que le lleva a María a preguntarse: «¿Cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera como nos fue descubierto y más todavía, a la manera como nos sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que al dejar de ser secretos dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado. Nuestra vida se vería desamparada de su amorosa presencia. Porque un secreto es siempre un secreto de amor».

Esa es para María la clave, el amor. «Un secreto es siempre un secreto de amor». Años después, ya en el exilio romano, une en una de sus cartas ese repetido primer encuentro con Lezama a su infancia malagueña, a su padre, joven, vestido también de blanco, a ese primer destierro que para ella es su infancia, a sus «sentidos de niña»[6]. Pero volvamos a la cita ahora interrumpida porque bien merece la pena evocarla de la manera más precisa:

> Como un secreto de un viejísimo, ancestral amor, me hirió Cuba con su presencia en fecha ya un poco alejada. Amor tan primitivo que más que amor convendría llamar «apego». Carnal apego, temperatura, peso, correspondiente a la más íntima resistencia; respuesta física y por tanto sagrada, a una sed largo tiempo contenida.

María entra luego en lo telúrico, en la fuerza de las sensaciones que la tierra cubana le produce; algunas de ellas le llevan otra vez a su Mediterráneo, casi africano. Habla de la luz, de la luz de la isla, tema que retomaremos pronto. «Pero todo eso no bastaría» –nos dice–. «Pues sólo unas cuantas sensaciones por primarias que sean, no pueden "legalizar" la situación de estar apegada a un país. Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento, ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de resistencias y apetencias últimas. Desnudo

[6] *Roma, 1° de enero de 1956.*

palpitar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues la vida es quien la va despertando; puro sueño del ser apenas con su cifra. Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso –todo lo que es norma, vigencia, historia–, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal..

Y así –concluye–, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya, Cuba: mi secreto».

Para María Zambrano Cuba se convierte en *su* secreto, en «sustancia poética visible ya». Jorge Luis Arcos, en su edición, se pregunta, preguntándonos al tiempo: «¿Qué hacer frente a tan sobrecogedora confesión? No habrá que insistir mucho en la resonancia que un planteamiento de esta naturaleza tuvo para el grupo Orígenes, el cual constituye el movimiento poético más importante de la cultura cubana, y no sólo por la profusión de sus poetas, ni siquiera por su calidad sino, sobre todo, porque fue el primer movimiento que dotó a la poesía cubana de un carácter cosmovisivo, que profundizó en el conocimiento de la realidad desde un irreductible conocimiento poético, y, desde él, fijó en imágenes perdurables, universales, nuestra sustancia, nuestro ser insulares»[7]. Para Vitier este ensayo constituye «el descubrimiento ontológico de Cuba». La lectura de esta antología de la poesía cubana realizada por Vitier lleva a María a señalar: «Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia». Y poco más adelante hace referencia a «cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía»; «y siempre será por la poesía», subraya. Es decir, para María Zambrano, va a ser la poesía, sólo la poesía, la que, en nupcias con la realidad, configurará la historia. En su *Pensamiento y poesía en la vida española*, María había proclamado pocos años antes: «La poesía unida a la realidad es historia» y «la realidad es poesía al mismo tiempo y al mismo tiempo historia»[8].

Uno de los poetas antologado, Gastón Baquero, editaría su última entrega lírica bajo el título de *Poemas invisibles*[9]. María Zambrano ve en Cuba la visibilidad de la sustancia poética. Los dos vienen a decir lo mismo: el viejo poeta desterrado de su paraíso poético visible y la joven pensadora malagueña que encuentra justamente en Cuba la sustancia poética visible.

[7] Op. cit., *p. 19.*
[8] *María Zambrano,* Pensamiento y poesía en la vida española, *México, FCE, 1939.*
[9] *Gastón Baquero,* Poemas invisibles, *Madrid, Verbum, 1991.*

María, en *La Cuba secreta*, distingue a Baquero junto a Lezama, hasta el punto de escribir: «Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara [...] que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la sustancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia, cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio»[10]. Como el Hölderlin, inocencia es la palabra básica para Zambrano, concepto sobre el que se edifica la profunda humanidad de esta poesía que contrapone al existencialismo en boga, hasta el punto de llamarla «poesía cubana de la contra-angustia».

En otro momento de su ensayo María Zambrano resalta: «En medio de la vida de Cuba tan despierta, Cuba secreta aún yace en su silencio. Y así, nada es de extrañar que este grupo de poetas hayan llevado y prosigan una vida secreta y silenciosa». A continuación pasa a ocuparse, con gran tino y elegancia, de la obra de cada uno de estos diez poetas origenistas; pero conviene ahora detenerse, siquiera sea un momento, en esa vida secreta cuyo misterio es develado por la aparición conjunta de sus versos. Esa Cuba repleta de fuerza espiritual, de fuerza creadora, de impulso poético, que va más allá de la palabra y fructifica en el sonido, en la luz, en el color e incluso en el amor, ha existido, existe (pese a tantas dificultades) y hago votos porque siga existiendo en el incierto a la par de esperanzado futuro de la isla.

Lezama Lima era, para María, alguien que volvía a nacer en cada momento, que renacía constantemente. Y el alba, la aurora, son visiones, vivencias asimismo esenciales de la Zambrano. Curiosamente La Habana, ciudad de tan acrisolada mitología nocturna, es, para ella, la primera hora de esa luz indecisa, titubeante, que preludia la creación, el día luminoso: «en La Habana he visto –comenta en una de sus últimas cartas a Lezama–, bebido más que en parte alguna el alba, el alba hasta que salía el sol que me asustaba».

El alba es la antesala del día, el despunte de la primera luz. Tiene que ver con el concepto de lo prenatal, de lo que aún no ha nacido. El alba y la aurora son por otro lado en ella vivencias ligadas sobre todo a Cuba y a España, casi ínsula. Esa capacidad de renacimiento, de resurrección del alba le lleva a la República soñada por Martí y a la II República española, en cuya trascendencia siempre creyó, mucho más allá de su fracaso y derro-

[10] *María alude al famoso poema de Gastón Baquero «Palabras escritas en la arena por un inocente».*

[11] Op. cit., *Barcelona, Anthropos, 1986.*

ta. En su ensayo «La experiencia de la historia», perteneciente a una de sus últimas recopilaciones, *Senderos*, nos dice: «una nueva vida, un nuevo mundo, hubiera quedado fundado para siempre. Y la revolución verdadera andaría desde entonces en la libertad inacabable. Una nueva vida habría al fin atravesado el dintel que le opone la historia habida hasta ahora: la historia sacrificial»[11]. Estamos pues ante el punto opuesto a esa historia que se funde con la realidad y con la poesía, cerca de la intrahistoria unamuniana. Renacimiento, resurrección, iniciación, anunciación, revolución son para Zambrano términos asociables a la luz del alba. No importa su aparente fracaso o derrota; importa su despunte, la senda de un siempre posible renacimiento.

Ese renacimiento, ese renovado despertar a la vida, es el territorio natural de la poesía. En otro momento inolvidable de su *Cuba secreta*, centrándose ya en la poesía de Lezama, su alma gemela, nos descubre: «Y así, la poesía de Lezama, que es acción y no contemplación, se sitúa, a pesar de sus complicadas y a veces cristalinas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad despertándola y despertándose». Poco antes lograba una de las definiciones más lúcidas y creativas que yo recuerdo de lo que entendemos por palabra poética. «La palabra poética es acción que libera al par las formas encerradas en el sueño de la materia y el soplo dormido en el corazón del hombre. No despierta el hombre en soledad, sino cuando su palabra despierta también la parcela de la realidad que le ha sido concedida a su alma como patria». Para Zambrano «sólo es posible la contemplación cuando ya las formas han sido liberadas y aquietada el hambre originaria de la realidad». Porque esa hambre, esa voracidad tan lezamiana, esa «avidez insaciable de realidad», es la verdadera «raíz de la creación poética». Si la filosofía, hija también de esa hambre, se nutre de las ideas, la poesía «ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera, antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz». De ese modo «habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen»[12].

A partir de la obra de Lezama, María Zambrano, como acabamos de comprobar, nos elabora en *La Cuba secreta* toda una concepción de la poesía, *su* poética. Posiblemente sea este ensayo, junto al que dedica por esa época a San Juan de la Cruz, el núcleo de su pensamiento poético. No en vano nos dirá que la poesía de Lezama nos conduce a «las oscuras cavernas del sentido». Góngora ha sido por lo general el referente clásico, si nos

[12] La Cuba secreta, op. cit., *111-112*.

atenemos al sustrato hispánico, de la concepción poética lezamiana, ligada casi siempre al barroco. María Zambrano nos adentra en la vena mística de San Juan, a quien considera como uno de los impulsos creativos fundamentales de Lezama. El propio poeta, asintiendo con su amiga, proclama: «El Paradiso será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de los nuevos sentidos». Y en *Sierpe de Don Luis de Góngora*, texto clave entre los lezamianos, el poeta concluye en atinada síntesis: «Será la pervivencia del barroco poético español, las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metamórfico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan». Fina García Marruz, incluida entre los diez poetas antologados, en su ensayo *La poesía es un caracol nocturno*[13] nos indica cómo el deleitoso gongorismo de Lezama debe pasar por un riguroso ejercicio que lo acerca a la «Noche oscura», ya que busca el ser conducido, por vía iluminativa, a una unidad primordial. Esa «maravillosa unidad de poesía, pensamiento y religión» que Zambrano encuentra en San Juan, y que hallamos del mismo modo presente en el mundo poético de Lezama Lima y de María Zambrano.

Esa unidad reclamada sólo es posible en la luz, en esa «Llama de amor viva» que únicamente se alcanza tras la inmersión en la tiniebla, tras la *Temporada en el infierno*. Volvemos, en definitiva, a ese estado prenatal, a esa «Noche oscura», a esa muerte en vida, a ese descenso a los ínferos como paso previo a la luz: «Aunque parezca imposible, existe un medio entre la vida y la muerte –aclara María en su ensayo sobre el místico–. San Juan nos muestra que se puede haber dejado de vivir sin haber caído en la muerte; que hay un reino más allá de esa vida inmediata, otra vida en este mundo en que se gusta la realidad más recóndita de las cosas. No ha sido un abandono de la realidad, sino un internarse en ella, un adentrarse en ella», «entremos más adentro en la espesura». Por eso no es la nada, el vacío, lo que aguarda a la mariposilla a su salida; y tampoco la muerte, sino la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las cosas»[14]. Un nuevo y bello testimonio de que estamos, de nuevo, ante una poética de la contra-angustia, ante una obra en busca de la luz.

En varios momentos de este trabajo hemos hecho referencia al importante papel que tiene la luz en la obra de Zambrano. Una de las características esenciales de la insularidad es la luz, y la luz es lo que define a la isla. En su libro *Delirio y destino*, aludiendo a su viaje de La Habana a París,

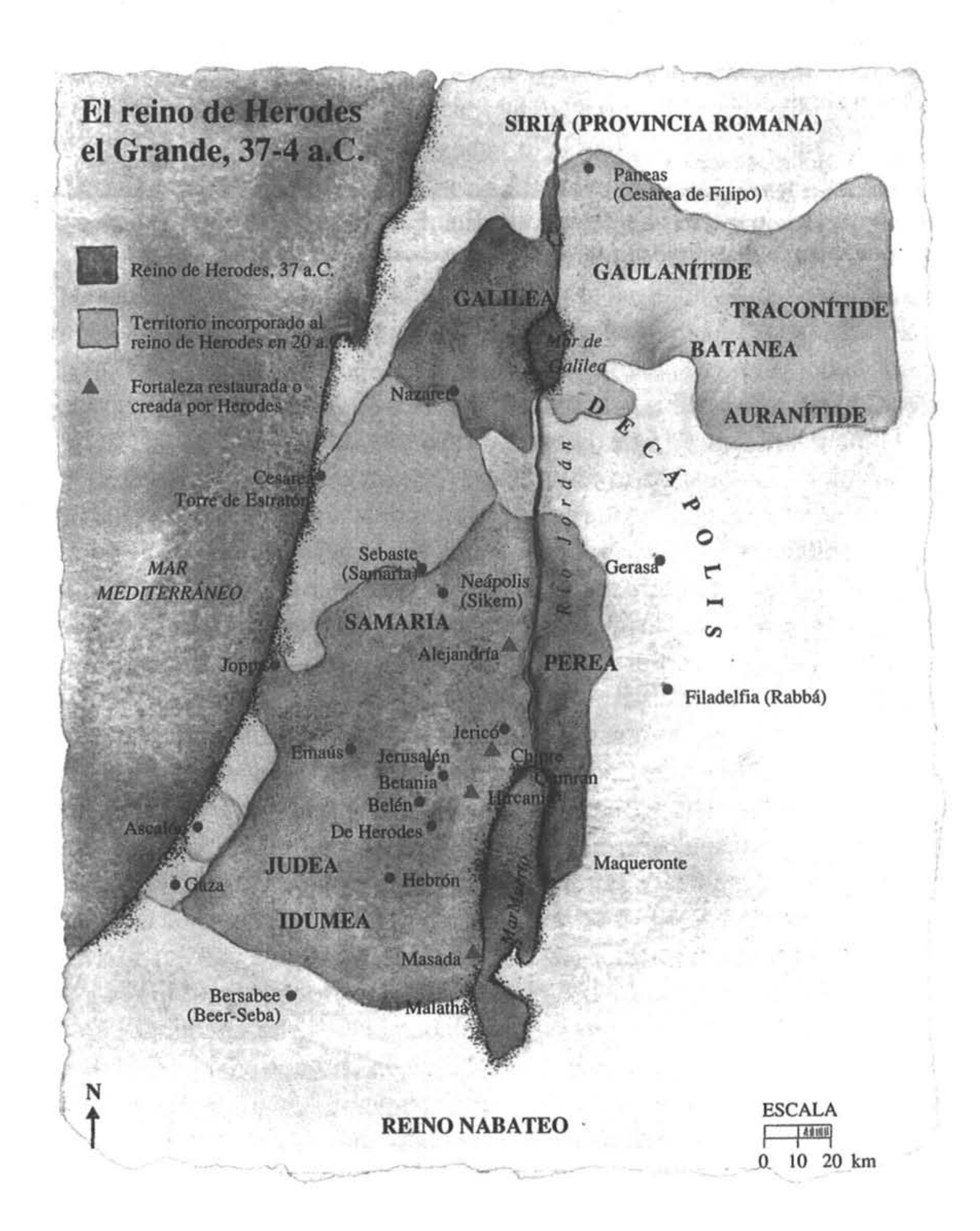
[13] *En* Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía, *Madrid, Espiral, 1984.*

[14] *«San Juan de la Cruz», La Habana,* La Verónica, *noviembre, 1942.*

escribe: «Había transcurrido este tiempo, largo, sin apenas fechas. Habían pasado los días cayendo como gotas de luz, en esta isla apenas posada sobre las aguas. En esta isla en la luz, más que en el mar. Luz que la guardaba a veces como en un fanal azul y a veces la dejaba al descubierto, a la intemperie del fuego solar y de la luna. En el «invierno» la Isla es como una plataforma de tierra vuelta hacia los astros, como si flotara en el océano, luminoso u oscuro, del espacio interestelar».

No veo mejor manera de terminar estas notas, que hacerlo, una vez más –aunque ahora con más justificación que nunca–, con las propias palabras de quienes han hecho posible esta exposición, esas dos almas gemelas que fueron María Zambrano y José Lezama Lima. En carta escrita pocos meses antes de morir, Lezama envía a María estas líneas: «Desde aquellos años está en estrecha relación con la vida de nosotros; eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque, sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo un tanto sobrenatural que se hacía cotidiano. Yo penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada».

Y qué mejor respuesta, si ésta cabe, a estas palabras de Lezama, que estas otras a él dirigidas veinte años antes, donde la escritora nos demuestra que su encuentro con el poeta era, como nos dijo en otra ocasión, un encuentro sin principio ni fin, *inacabable*, lejos ya de esa convención a la que llamamos tiempo: «Mucho me conmovió su hermosa carta. Veo que dejé raíces en La Habana donde yo me quedé por sentirlas en lo más hondo de mí misma. En aquel domingo de mi llegada en que le conocí, la sentí recordándomela, creí volver a Málaga con mi padre joven vestido de blanco –de alpaca y yo niña en un coche de caballos. Algo en el aire, en la sombra de los árboles, en el rumor del mar, en la brisa, en la sonrisa, y en un misterio familiar. Y siempre pensé que al haber sido arrancada tan pronto de Andalucía tenía que darme el destino esa compensación de tener que vivir en La Habana tanto tiempo, que las horas de la infancia son más lentas. Y ha sido así. En La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio, y esos sentires que eran a la par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con mi infancia. Gracias por tenerme presente, por no sentirme lejos ni perdida, por saberme de Vds. en modo muy verdadero».




Reino de Herodes el Grande

# Carta de Buenos Aires. Volver

*Ricardo Dessau*

Llega el ausente de veinticinco años atrás, y se encuentra con que le han dado vuelta como una media a la ciudad. No es que fuera imprevisible, sino que, a sus ojos, ni siquiera lo previsible ha quedado en pie. Por un lado, Buenos Aires se ha puesto de rodillas. Por otro, juega a levantarse hasta el cielo, vieja aspiración a juntar (aunque nunca, claro, en el mismo espacio, en los mismos barrios) al amo y al esclavo dentro de una imposible unidad. *Cartoneros*, mendigos y desesperados en todas partes. Opulencia, exceso y hasta excelsitud bañando con luz plácida sus desechos, precisamente porque todos ellos están ahí, en el hueso, en la pulpa y en la piel de la capital. Juntos y revueltos, y ya no, como antaño, separados –y tanto– en la unidad ficticia de la «patria».

La mezcla más abigarrada en el mismo centro de la ciudad, donde los contrastes llegan a su límite, es lo que al foráneo argentino le provoca una irreprimible sensación de circo, con su tropel de maestros de ceremonias (de rigurosa etiqueta), saltimbanquis, *ecuyères*, equilibristas, domadores de leones y los dueños del circo, naturalmente, que aunque no se ven, no por eso dejan de ser adivinados a través de los agujeros de la carpa. En la antiguamente muy exclusiva peatonal Florida, por ejemplo, niños de cinco años, descalzos, morenitos o rubios, da igual, hacen como que tocan un acordeón a medida, en busca del centavo de los muchos pesos que se le han cambiado al europeo o al norteamericano por sus dólares y sus euros en el feliz momento de la epifanía: su descenso a las pistas de Ezeiza. Se ríe y se llora al mismo tiempo (efecto mágico de los *clowns* sobre nuestras cuerdas sensibles), en alemán, en francés, en inglés, en neerlandés y en argentino de los bajos fondos, que han bajado ahora para quedarse, no faltaba más, entre nosotros. Pero a la caída del sol Florida empieza a vaciarse, muchos de los protagonistas no tienen dónde ir, y la «noche de circo», como todas, se llena de fantasmas: se duerme entre dos escaparates, envuelto en papeles de periódico o raídas mantas, o se deambula como un buen espectro a la caza de la nada o de algún incauto a quien saquear. ¡Ay, Florida, quién te ha visto y quién te ve! Apenas dos décadas pasaron entre una y otra

visión, pero es como si hubieran transcurrido «siglos, épocas, eras, edades estelares». Uno no puede sustraerse a la lúgubre sensación de haber resucitado de una muerte tan remota como la de los propios fundadores de la República o, más atrás en el tiempo aún, de algún virrey español.

Nos detenemos un rato en Florida, porque hoy como antaño (en los tiempos intermitentes de las «vacas gordas») sigue siendo el lugar apropiado para la «foto turística». Ayer los turistas podían fotografiar la elegancia sobria de una de las calles comerciales más pintorescas del mundo (confitería «Jockey Club», zapatos de «Spinelli» o de «Los Angelitos», tienda de camisas «Mac Gregor», todo esto, como el resto, desaparecido); hoy, si no se avergonzara uno de sí mismo, incluso –y ante todo, ¿por qué no?– podría dirigir su cámara hacia las decenas y decenas de despojos humanos recostados contra las fachadas (madres amamantando a sus bebés, mujeres jóvenes o viejas solas, parejas jóvenes balanceando el carrito donde duerme o gimotea un niño, hombres de mirada en la que se lee sin dificultad que han perdido la casa, el trabajo, la familia y la más mínima esperanza de recuperar nada), a la búsqueda del fascinante contraste entre el boato que aún queda, como los encajes de un vestido de novia carcomido por las polillas, y la desdicha que se afana a los costados, casi un comentario marginal al pie en el cuadro de un grande de la pintura (y lo que se nos ocurre es el perro paciente y somnoliento de *Las meninas*, abajo y a la derecha del espectador, último detalle que capta la atención, deslumbrada en primer lugar por la propia figura del artista que pinta). Un Sebastião Salgado podría haber hecho sin remordimientos esa clase de fotos, e indudablemente serían bellas, o un profesional animoso de las imágenes de tarjeta postal. Postales así, de contrastes extremos en el corazón de la gran urbe (la «Gran Manzana» despachurrada), no se venderían menos que las clásicas del Obelisco, la avenida 9 de Julio, el viejo San Telmo, las casas de chapas de La Boca o las cataratas del Iguazú.

Si pasamos uno y otro día por Florida casi en su cruce con la calle Viamonte, nos topamos invariablemente con una multitud de un centenar de personas formando corro alrededor de una pareja de bailarines de tango. Ella –vestido negro, medias caladas negras, zapatos de tacón muy alto negros– es siempre la misma. Él son «ellos», una variedad bastante amplia de *partenaires* que ponen el cuerpo para el exclusivo lucimiento de la mujer, que en el espectáculo del baile del tango es la verdadera estrella, el objeto erótico que centra las miradas de este público como de cualquier otro. Pero si uno de «ellos» es el que parece ser el dueño del cotarro –el mismo que, micrófono en mano, se encarga de convocar al gentío, presentar a los artistas, explicar el sentido de la «función» (y hay muchas «fun-

ciones», tras el debido descanso), demandar los aplausos y, finalmente, apelar al corazón y al bolsillo de los presentes–, entonces el protagonismo de la mujer parece ceder algo en beneficio del acompañante, a quien le bastan unos botines de compadrito que lo elevan varios centímetros por encima del suelo y un traje bien ajustado a tono para eclipsar por algunos segundos a la guapa, diestra y excitante «reina» del tango. Se pasa la «gorra», por supuesto, pero cuidando las formas. Y todo es tan exageradamente «formal», empezando por el cuidado y memorizado discurso del «maestro de ceremonias», que uno no puede menos que recordar a los viejos vendedores ambulantes de baratijas (que por lo demás han vuelto en tropel en esta nueva «década infame») del Buenos Aires de los años cincuenta, quienes las ofrecían a precio de ganga –y con un discurso semejante, lavado, planchado, almidonado y, palabra por palabra, idéntico en cada caso–, añadiendo invariablemente: «Y por si esto fuera poco...», tras lo cual endulzaban la oferta con un peine, una billetera, un espejito de mano, un bolígrafo o una docena de «ballenitas» para el cuello de la camisa o todo esto junto. No faltaban entonces los que, aparte de desplegar la mesilla portátil sobre la que era expuesta la mercancía, se enroscaban al cuello una víbora –una víbora de verdad–, con la que cautivaban al público y acrecentaban las ventas. Pero como tanto la víbora como el vendedor necesitaban un resuello, el animal iba a parar de cuando en cuando al suelo, no muy lejos de la mesilla, y así fue como se originó una leyenda, popularizada por un programa radiofónico cómico de la época. En la leyenda, pero también probablemente en la realidad, el vendedor decía: «Acérquese señora, compruébelo con sus propios ojos, pero, por favor... ¡no me pise la víbora!». De manera que hoy, el experimentado y memorioso testigo que acierta a pasar varios días seguidos por la intersección de Viamonte y Florida, al escuchar al compadrito bailarín y presentador, casi espera encontrarse con aquella misma víbora, sólo que dormitando ahora no junto a la mesilla de las maravillas, sino oculta entre los altavoces desde los que suenan, entre pausa y pausa, los poderosos tangos, a tal punto la escena evoca ese pasado «premoderno» incrustado en las tripas de la capital «posmotuda y peloderma» (según reza el título de una canción puesta de moda por el grupo musical Santa Revuelta, y en el que se juega con el ya internacional *pelotudo* –«gilipollas»– del argot porteño).

Lavalle (la antigua «calle de los cines») es otra *subhistoria.* Donde se cruza con Florida, una manzana antes de la avenida Corrientes, estamos en pleno «eje del mal». Lo que hace cuarenta, treinta, veinte años, era una desbocada «fiebre del sábado noche» de la clase media porteña, que llenaba a reventar una calzada de hecho para los peatones (hoy es formalmente

«peatonal», como Florida), hacía cola frente a uno de sus quince o veinte cines de «estreno», hurgaba en cualquiera de los locales de venta de entradas «a mitad de precio» (las «carteleras» de Lavalle), o se apelotonaba en los restaurantes, hoy es un páramo (todos los cines han desaparecido), un «barrio chino», un largo escaparate donde se exhibe y regodea la miseria humana, en la medida en que uno reúna las agallas y el estómago necesarios para echarle un vistazo de noche, cuando el espectáculo realmente empieza y Lavalle adquiere su atroz intensidad. Hacia un lado del cruce, Maipú y, un poco más allá, el Obelisco. Hacia el otro, San Martín y, algo más lejos, el puerto. Del Obelisco al puerto –más o menos mil metros–, Lavalle restalla como un latigazo en pleno rostro de la ciudad.

En el cruce con Maipú (sobre esta última calle) se encuentra Radio Nacional, la emisora del Estado (antiguamente, Radio El Mundo, una emisora privada). Desde las diez de la noche, las persianas de Radio Nacional están echadas. Quien quiera entrar, debe hacerlo por una puertita del costado, previo toque de timbre. Se explica: el edificio está prácticamente «rodeado». Basta dirigir la mirada hacia la esquina de enfrente, en diagonal: entre un montón de bolsas de basura desperdigadas, está sentado un hombre. Parece que se hallara estacionado ahí desde siempre –a tal punto se lo identifica con el «paisaje»– y que la inmundicia fuera, aparte de su medio de vida, su hábitat natural. La escena sugiere la de una posguerra, cualquier posguerra. Se cierra los ojos, y acuden a la mente imágenes de *Alemania, año cero*, la película de Rosellini sobre «los desastres de la paz» después de los desastres de la Segunda Guerra Mundial. ¿Argentina en guerra? Sí, un larga guerra silenciosa (o una larga posguerra, como se quiera ver) de la cual las «ruinas» de Lavalle levantan testimonio. Ese estrecho corredor que gime o aúlla al borde de la madrugada, se llena de seres extravagantes que visitan lugares sórdidos –bares de cuarta, tragaperras, locutorios, «megakioscos» (éstos van desplazando a los clásicos y pequeños «kioscos» de Buenos Aires, donde se vende de todo a toda hora, desde cigarrillos hasta aspirinas u hojitas de afeitar, en un país donde demasiadas cosas, ahora, pretender ser «mega», en correspondencia con la jerga económica: «megadeuda», «megacanje», «megainterés», quizá como conciencia exasperada de que la vida, para la mayoría, se ha vuelto de verdad «micro»)– como antaño se llenaba de ciudadanos prósperos y «civilizados», en la época de los cines, cuando el tango, refiriéndose a la «gente bien», decía: «Paseás por Corrientes, paseás por Florida...». Hoy, pasear por Lavalle significa precisamente lo contrario: «mala gente» («mala junta»), es decir, «chorros» (ladrones), drogadictos, desocupados, mendigos, *cartoneros*, sujetos de «avería» en general.

Y exactamente a una manzana de distancia, eso, Corrientes. Caminando a la noche, tarde, de un día de semana, «la calle que nunca duerme» ¡pues duerme! Restaurantes vacíos, poca gente a la vista. Interminables hileras de taxis a paso de tortuga en busca de viajeros (hasta los médicos se han hecho taxistas) dan una apariencia de movimiento a una ciudad en el fondo inmóvil. Lo único que, aparte de los taxis, se mueve en serio son los *cartoneros* (probablemente el «oficio» más abundante en Buenos Aires), no sólo porque ha sonado su hora –la recuperación de cartones, papeles y objetos diversos de las bolsas de basura depositadas en las aceras: a la capital argentina no han llegado aún los contenedores municipales–, sino también porque, en medio de la soledad dominante, no pueden más que recortarse tristemente contra la escenografía de la ciudad. Como estos que ahora mismo avanzan empujando un pesado carro en nuestra dirección, por la calzada pero muy cerca del bordillo, nada menos que a la altura del grandioso complejo cultural General San Martín, el viejo templo –data de los años sesenta– de la cultura porteña. Han emergido como del fondo de una pesadilla, y parecen arrastrarse entre brumas. Componen la imagen espectral de una urbe que, por otra parte, está muy viva, igual que siempre, aunque cargue con sus muertos en vida a cuestas, tantos muertos vivientes como nunca en toda la historia del país.

«Viva», por ejemplo, está Buenos Aires, y a esa misma hora, en lugares más o menos apartados del centro tradicional, y que fueron creados e impuestos por las inmobiliarias, en combinación con los medios de comunicación de masas, siempre atentos a lo que se cuece en el sector. «Puerto Madero» es uno de ellos: sucesión, sin fisuras, de restaurantes de lujo, levantados en los años noventa (los del «milagro» argentino) junto al Río de la Plata, en la sección norte del vasto muelle, que en esa parte, precisamente, se llamó desde siempre así. Sólo que hoy, tanto para los argentinos ricos como para los turistas corrientes que se benefician de la devaluada moneda del país, el nombre no evoca barcos, ni grúas, ni depósitos de aduana, sino una especie de paraíso terrestre donde se cena (al menos en teoría) como en un buen restaurante de Londres o París, se es atendido *comme il faut*, se contempla el reflejo de la luna haciendo cabriolas sobre la superficie del río («el más ancho del mundo», no olvidar), y que además, *the last but not the least*, da lustre social, en una sociedad donde una reducida porción de la ya casi extinta clase media argentina se ha salvado de la extinción.

En otra franja del espectro, y en otra punta de la ciudad (Palermo Viejo, zona norte), en esta primera década del XXI han soplado nuevos vientos (nada portuarios), a cuyo amparo se han inflado las velas de una segunda invención. La llaman «Palermo Soho», o «Palermo Hollywood», con ese

gusto tan porteño por denominaciones y palabras extranjeras (dos ejemplos actuales, entre muchos; *delivery*, por «entrega a domicilio»; *outlet*, por «de ocasión»). Según cuentan, en este barrio de casas mayormente viejas y bajas, como tantos otros barrios sencillos de Buenos Aires, una inmobiliaria astuta les regaló viviendas a ciertas estrellas del espectáculo, las que a su vez proyectaron sobre aquél toda su luz. Como era de prever, las moscas empezaron a llegar a las inmediaciones del foco, y acabaron rodeándolo. Hoy los restaurantes, cafés literarios y demás, instalados desde hace tres o cuatro años en el barrio, irradian con luz propia, aunque tanto resplandor no basta para disimular, aquí como en cualquier otra parte, la presencia obstinada de «los condenados de la tierra». Se entra o se sale del lugar de moda, y se los encuentra. Así, el porteño con recursos, o con alguno (y con un mínimo nivel de conciencia) –al menos en «Palermo Soho», donde flota cierto olorcillo democrático que no existe ni puede existir en «Puerto Madero»–, no tiene más remedio que vivir una suerte de «paz armada» consigo mismo, en la perpetua espera de que algún día llegue la paz de verdad.

Pero, mientras tanto, la vida sigue y la muerte en vida (cuando no la muerte a secas), también. Buenos Aires fascina y mata. Nadie queda fuera, ni siquiera quienes tratan de documentar esta fascinación y este crimen; en fin, quienes intentan decir algo verdadero de esta maldita, delirante y entrañable ciudad.

# La muerte de Joaquín Giannuzzi

*Santiago Sylvester*

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo un sol de fuego.

Con estos versos, Antonio Machado contó hace casi cien años la escena repetida ahora en Campo Quijano, un pueblo de Salta, en Argentina. Y también fue exacto este comentario, del mismo poema:

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

No estábamos en julio sino en enero (por eso mismo, en estas latitudes, bajo un sol de fuego), y el muerto era el poeta Joaquín Giannuzzi. Nadie dejó de advertir la ironía de que este hombre irremediablemente porteño, inseparable de la calle Corrientes, fuera a dejar sus huesos a 1.500 kilómetros de su amada Buenos Aires. Lo que en cambio no sonó sino a evidencia, fueron los titulares de los diarios argentinos: «Ha muerto uno de los grandes poetas del siglo XX».

No hay desmesura en esta afirmación periodística; la obra poética de Giannuzzi fue construyendo a lo largo de más de medio siglo, por vía de la precisión, una de las apuestas más intensas de la lengua. El hecho de que todavía no haya tomado estado público fuera de su país no debilita su valor; más bien revela una vez más el sesgo paradójico de la fama literaria: sus embates, acciones bursátiles, y las jugadas de eso que, para simplificar (vinculaciones, talento, estrategia y buena suerte), llamamos destino.

Interesa, entonces, acercar razones que fundamenten esa afirmación. En primer lugar, se trata de una poesía reflexiva (poesía de pensamiento, diría, si no fuera que toda poesía lo es), que recoge una definición que se dio el propio Giannuzzi en una entrevista: «soy un pensador discontinuo». Toda su poesía responde a esta categoría, pero su discontinuidad, desplegada con coherencia, terminó configurando una opinión escéptica sobre el mundo y un punto de vista sobre el lenguaje en el estado más bien lírico en que lo encontró. Pasados los años, su escepticismo se había vuelto casi un reflejo, con marcada propensión por la broma que desbarataba cualquier mal

humor, y nos devolvió un lenguaje pulido, austero, apto para lanzar sobre nosotros afirmaciones definitivas: La poesía no nace. / Está allí, al alcance / de toda boca / para ser doblada, repetida, citada / total y textualmente.// Poesía / es lo que se está viendo.

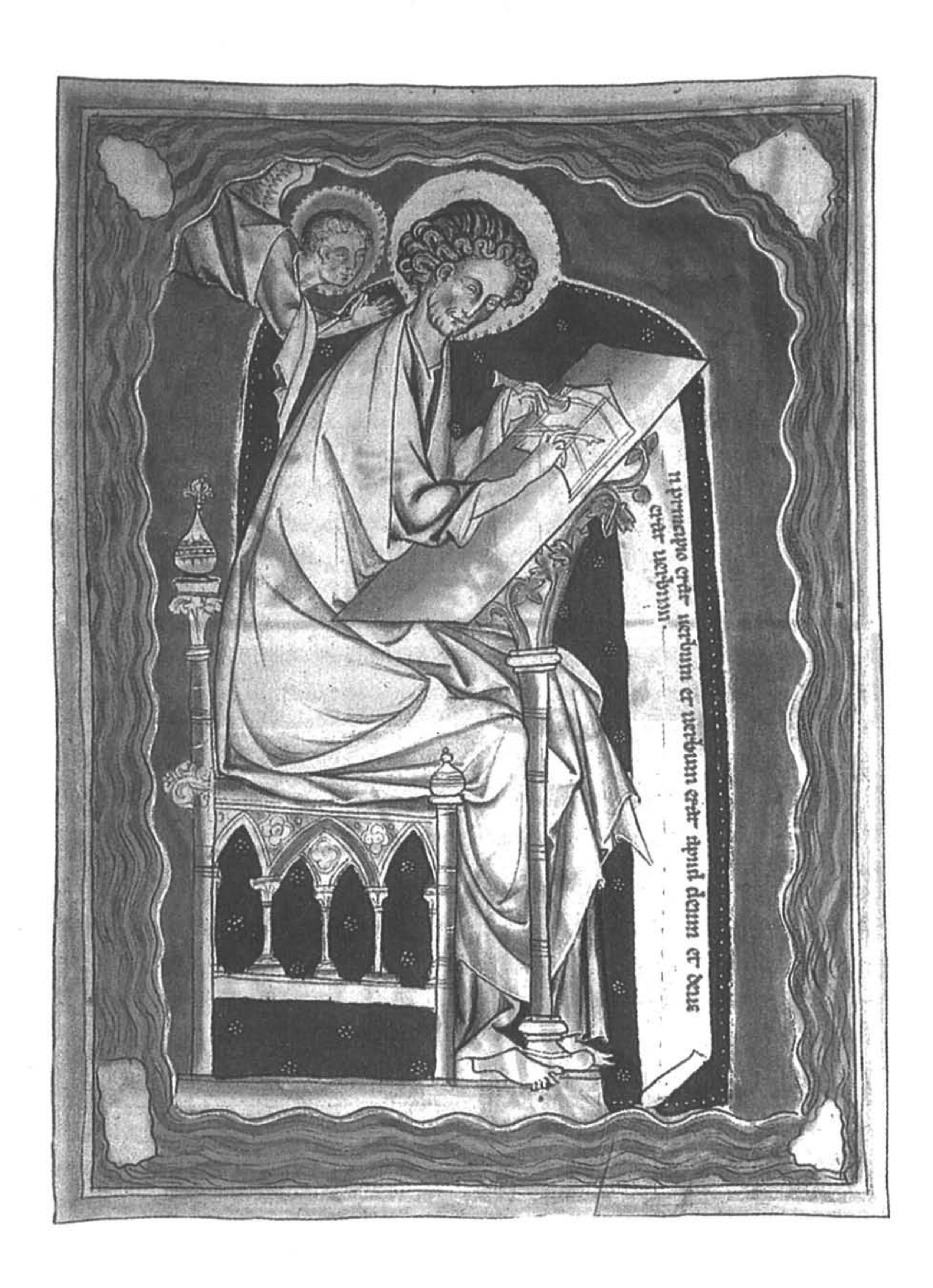
Pero no es sólo por el camino de las definiciones que nos propone una poética. En sus propios poemas está disuelta una propuesta, cuya versión aproximada podría ser enunciada así: la poesía debe ser escrita con un lenguaje elaborado, pero común, y sus asuntos son los de la vida diaria. No es ésta, como se sabe, una propuesta inédita: ya Gonzalo de Berceo quería «fer una prosa en roman paladino/ en cual suele el pueblo fablar a su vecino; y también la pasión del señor Sant Laurent / en roman, que lo pueda comprender toda gent». Pero, si no es nueva, es olvidada o desechada con frecuencia, por lo que es necesario que alguien, cada tanto, la formule de nuevo para «descargar» el lenguaje poético y corregir esta tendencia que, utilizando a Roland Barthes, llega a «saturar de estilo» la poesía.

Giannuzzi sabía de sobra que, por mucho que se haga, no será posible contar con un único lenguaje, que sirva, a la vez, para escribir poesía y para charlar con los amigos. Esto más bien empobrecería, no sólo la poesía, sino la lengua de uso diario. Por eso trabajó la intensidad del pensamiento, la precisión, el punto de vista infrecuente y diluyó todo esto en un magma seco que, sin embargo, estaba formado con los más variados jugos de la existencia. Porque si su poesía era formalmente seca, basada en palabras reflexivas, no estaba asentada, sin embargo, sobre el puro pensamiento, ni en una construcción mental, sino en experiencias densas, empastadas de vida. De ahí la cotidianeidad sorprendente de sus resultados.

En su primer libro, *Nuestros días mortales*, de 1958, ya está diseñado el plan literario; su trabajo principal consistirá en desmontar andamiajes, quitar adherencias y dejar que las palabras avancen directas a su objetivo: si se pudiera desmontar cada poema, destriparlo para ver qué contiene, seguramente veríamos que allí dentro hay un silogismo. Un silogismo conmovido, disuelto deliberadamente en imágenes, pero ávido de comprobación y conocimiento. Sus siguientes libros aportan títulos que sirven para entender mejor la apuesta de Giannuzzi, siempre atenta a la época, a los problemas temporales y también a los metafísicos, ya que para él eran la misma cosa, con un punto de unión donde el descreimiento no dejaba de revelar una fe: *Contemporáneo del mundo, Las condiciones de la época, Señales de una causa personal, Principios de incertidumbre, Violín obligado, Cabeza final, Apuesta en lo oscuro*, y finalmente ese último libro que, publicado un par de veces antes de su muerte, nos transmite una zozobra: *¿Hay alguien ahí?*

Fui amigo de Joaquín Giannuzzi más de treinta años. Solía veranear en Salta y, siendo yo de allí, nos encontrábamos no bien el calor lo expulsaba de Buenos Aires. Había nacido allí en 1924, de modo que al morir estaba a punto de cumplir ochenta años, un número redondo respetable que de ningún modo se reflejaba en su estilo: pesimista pero a la vez irónico. Recuerdo que, ya cuando lo conocí, tenía una versión elaborada de la condena metafísica: ésa que por sólo estar aquí tenemos que purgar. «Vivimos en un mundo condenado», decía a lo Kafka, aunque lo hacía con una especie de tremendismo juguetón, como si en vez de anunciar catástrofes estuviera diciendo una gracia; y como yo lo acusaba (era una acusación) de ser un pesimista profesional, concebimos la broma de que, cuando por fin muriera (cumpliendo así las más serias estadísticas), se levantaría de la tumba para decirnos: «¿Vieron que yo tenía razón?».

Es por esto que ahora, pasada la aflicción de su muerte, esta broma secreta me impide pensar en despedidas fúnebres: siempre espero que este pensador discontinuo, este gran poeta, aparezca para decirnos que la muerte es también una forma de tener razón.




San Juan el Evangelista escribiendo el Evangelio. Apocalipsis inglés de Lambeth. hacia 1260

# Entrevista con Jaime Salinas

*Jesús Marchamalo*

Nos recibe en su casa, un ático luminoso situado en el Madrid más castizo, rodeado de calles con nombres sonoros –Puerta de Moros, Humilladero, Santisteban–, en la misma finca en la que vivió su infancia Pedro Salinas, según se lee en una placa que el Ayuntamiento ha colocado en la fachada. Desde el salón, un amplio ventanal se abre a un paisaje de tejados rojos, patios de colegio y cúpulas de iglesia coronadas de cruces.

Se fuma un par de cigarrillos a escondidas mientras hablamos, y se levanta de cuando en cuando a coger el teléfono, al que responde con un peculiar *Aló!*, de acento indefinido, que anticipa una conversación que puede proseguir en inglés, francés o castellano indistintamente.

Ha publicado recientemente en Tusquets el primer tomo de sus memorias, *Travesías*, libro por el que recibió el XVI Premio Comillas. Cuenta que muchas veces su vida se asemeja a una novela, y que es curioso el ejercicio de hacer memoria, porque ocurre que sin querer van aflorando recuerdos, y que es muy posible que entre ellos se cuele alguno que sea una fantasía, pero que al fin y al cabo se convierte en una imagen tan veraz como si realmente hubiera ocurrido. Y es en ese territorio de la memoria, mitad veraz mitad imaginario, en el que nos sumergimos.

*—Comenzamos, si le parece, por el principio. Nace en Argelia, según cuenta en sus memorias, huyendo de su padre, incapaz de llevar el nacimiento de un hijo con tranquilidad.*

—Sí, mi hermana había nacido en Sevilla, y los nervios de mi padre, según me contaron mis tías, habían hecho la vida imposible a mi madre, de modo que decidió tenerme en casa de mis abuelos, en Maison-Carrée, cerca de Argel, para poder estar más tranquila.

*—De inmediato comienza a viajar. Su vida siempre aparece llena de barcos, paquebotes, trenes...*

—Lo cierto es que viajo mucho, pero también es verdad que me encantan los barcos y los trenes, de modo que siempre que tengo ocasión apro-

vecho para detenerme no sólo en la experiencia sino también en todos los detalles; cómo son los camarotes, los compartimentos, las estaciones... Pero sí, a los pocos meses, me embarco desde Argelia a la península, una travesía que repetiría varias veces al año hasta 1936, porque mi madre pasaba temporadas con mis abuelos, y yo iba con ella. Luego supe que algunos de esos viajes tenían que ver con los problemas de su matrimonio, y con las relaciones de Pedro Salinas con Catherine Whitmore, una estudiante norteamericana a la que había conocido en los cursos para extranjeros, pero eso fue mucho más tarde... Entonces yo no tenía ni idea de lo que estaba pasando, naturalmente.

*—En Madrid, sus padres vivían en la calle Príncipe de Vergara, una casa que los domingos visitaban Lorca, o Unamuno, o el librero León Sánchez Cuesta... ¿Qué recuerda de ellos?*

—En realidad, eran unos señores amigos de mi padre, y yo tenía con ellos la misma relación que tiene cualquier niño con los compañeros o los amigos de su padre. El hecho de que fueran poetas tampoco cambiaba mucho las cosas, ni era consciente en aquel momento de que fuera gente importante, salvo Unamuno que, no sabría decirle por qué, sí percibía que era alguien especial.

*—¿Y Lorca?*

—Hay que tener muy presente que la mía no es una percepción de adulto, sino los recuerdos de un niño de ocho años. Por ejemplo, lo que me gustaba de Lorca es que, de ese grupo de amigos que visitaba a mi padre, era el que más caso nos hacía a mi hermana y a mí. Dibujaba con mi hermana, se tiraba a cuatro patas para que yo me subiera a su espalda... Era una persona cariñosa, buena, entrañable. Cuando me enteré de que lo habían matado –estaba ya en Argelia con mi madre, y mi abuelo escuchaba la radio franquista, porque estaba sordo y era la que mejor oía–, recuerdo sobre todo la perplejidad que me produjo pensar que hubieran podido asesinar a una persona tan buena...

*—También Juan Ramón vivía cerca de su casa...*

—Sí, vivía en la calle Padilla, a cuatro manzanas de casa. Juan Ramón es otro capítulo. Nunca lo vi por casa, pero mi madre sí visitaba con frecuencia a Zenobia. Yo entonces no sabía por qué, pero intuía que las relaciones entre Juan Ramón y los demás eran malas. Y, debido por una parte

a su comportamiento, y por otra a las cosas que oía de él, no me caía especialmente bien. Y todo eso culminó el día en que me invitaron a merendar en su casa, y se me cayó la taza de chocolate encima de él. Su reacción fue tan desproporcionada..., me sentí tan humillado.

*—La verdad es que sí resulta curiosa esta visión de la generación del 27, de Salinas y sus amigos desde la perspectiva de un niño. Me pareció muy divertido lo que cuenta de Altolaguirre y su alfombra de piel de tigre...*

—Fue cuando estaba imprimiendo *Razón de Amor*, y recuerdo la desesperación de mi padre con las erratas. No sé cómo elegía Manolito a sus cajistas. Todos eran, eso sí, muy bien parecidos, y daba la impresión de escogerlos por su aspecto físico más que por sus habilidades con los tipos. Siempre estaban dispuestos a corregir, a enmendar, pero la verdad es que los libros salían plagados de erratas. Y recuerdo que cuando mi padre se desesperaba, Altolaguirre nos mandaba a su casa, con Concha Méndez, para que se apaciguara. Vivían en el mismo edificio donde tenían la imprenta, y en su casa había una alfombra de piel de tigre, con la cabeza y todo, y las fauces abiertas que a mí me entusiasmaba.

*—¿Cómo era la relación con su padre durante esos años?*

—En aquella época los niños veíamos poco a nuestros padres. Mi padre llegaba al final de la tarde, cuando ya estábamos bañados y cenados o a punto de cenar, y charlábamos un poco, bromeábamos. Me acuerdo de cuando salió *La voz a ti debida*, que yo la voceaba en casa imitando a los vendedores del diario *La Voz*, y le decía «la voz, ha salido la voz a ti debida», tampoco sé si le hacía mucha gracia.

Creo que no tuve nunca con mi padre unas relaciones estrechas, yo creo que porque no se llevaban en ese momento... Volvía de la escuela, me iba al cuarto de la plancha donde pasaba gran parte de mi tiempo con las muchachas, venía la costurera y escuchaba mucho todo el cotilleo que había allí, en fin... Era otra manera de educar.

*—En ese cuarto de la plancha es donde se entera de la proclamación de la República...*

—Es algo que yo entiendo a medias, porque las muchachas hablaban de la huelga, y de que ellas no podían hacer huelga. Gran parte de mi formación política proviene precisamente del cuarto de la plancha.

*—La guerra sorprende a su familia en Santander.*

—Sí, desde 1934 íbamos parte del verano a Santander porque mi padre era secretario general de la Universidad Internacional. El verano del 36 nos marchamos, y unos días más tarde estalló la Guerra Civil. Yo me doy cuenta de que está pasando algo porque todas las mañanas bajaba a recoger el correo con el conserje y un día llegó el cartero y nos dijo que el tren no había llegado, que no había podido pasar de Valladolid. Tampoco le di entonces mucha importancia, y, de hecho, para mi hermana y para mí las primeras semanas de guerra fueron la libertad, porque mi padre y mi madre estaban en otros asuntos, y nosotros andábamos por allí correteando, con los milicianos, y jugando todo el tiempo. Los recuerdos de un niño de la guerra no tienen nada que ver con el horror.

*—En su casa de Madrid se pierde todo: los muebles, los cuadros, los libros de su padre, los manuscritos. Supongo que también todos sus juguetes, su ropa, ¿qué recuerda haber perdido?*

—A Santander nos llevamos la ropa de verano y poco más, ya que la idea era regresar en agosto para ir a Alicante, con mis abuelos, y luego volver en septiembre, pero nunca llegamos a hacerlo. Yo tenía los tesoros que se tienen a esa edad... tenía un muñeco baturro que me había regalado una amiga de mi madre. Luego, una cosa muy curiosa, el discurso de la *Negusa*, la mujer de Haile Selassie, que huyó del país cuando los italianos invadieron Abisinia ese año. Yo era muy pro Negus entonces.

*—Da la impresión en las memorias de que pretende siempre defender a su madre ante su padre. Su madre, que da la impresión de haber estado siempre en el lugar equivocado en el momento menos oportuno.*

—Al menos conscientemente no hay intención de defender a mi madre, porque su abnegación hacia mi padre era total, absoluta.

*—¿Cuándo se enteró de su intento de suicidio?*

—En realidad, no hace mucho. Yo noté en su día que pasaba algo raro, pero nunca supe qué. Muchos años más tarde, leí una entrevista con el encargado de un destacamento de la marina que había en Aranjuez, porque los Reyes tenían allí una pequeña flota para navegar por el río, y la República decidió mantenerlos, y contaba en esa entrevista cómo salvó a una

mujer que había intentado suicidarse, que era la mujer de un catedrático... Y no sé por qué, pero supe que se trataba de mi madre, tenía que ver con Whitmore, evidentemente.

*—¿Nunca hablaron de eso?*

—No, nunca. Hablar de esas cosas era absolutamente impensable. Cuando le pregunté a mi tía Andrea, años más tarde, me respondió que era algo que había ocurrido hacía mucho tiempo y que era un asunto que convenía olvidar.

*—¿Qué recuerda de su viaje a los EE UU?*

—Cuando estalla la guerra salimos de Santander. Mi padre se fue al Wellesley College como profesor, un viaje que ya tenía previsto, y mi madre y nosotros a casa de mis abuelos, en Argel. Después mi padre vino a buscarnos pero hubo un problema con la concesión de los visados, y tuvo que regresar sin nosotros, que viajamos unas semanas más tarde. La primera impresión de Nueva York, ya desde el barco, fue un tanto contradictoria, desde luego impresionante pero también desconcertante. Me pareció que Manhattan era un lugar demasiado pequeño, con aquellos edificios necesariamente tan altos. Nos hospedamos en un hotel, en una habitación del piso 20, imagine, y de allí fuimos ya al Wellesley.

*—Llegó sin saber inglés... .*

—Sí, claro, cuando llegué no sabía una palabra. Me metieron en una escuela con clases especiales para niños y niñas con problemas, y recuerdo que no decía nada. Me preguntaban, me invitaban a hablar pero no contestaba, hasta que un día, de pronto, jugando béisbol me solté. Y fue muy divertido porque volví a casa gritando: ya sé inglés, ya sé inglés...

*—¿Hay un Jaime Salinas diferente en inglés, en francés, en español?*

—Yo diría que sí. El original de estas memorias estaba en inglés, francés o castellano dependiendo de los momentos. Y los editores decidieron traducirlo prácticamente todo para facilitar la lectura. Pero sí, hay partes de mi vida que están inevitablemente en otros idiomas, y que me resulta tremendamente difícil traducir.

*—Es inevitable percibir en su vida un cierto desarraigo. Con diez años, había vivido en Sevilla, Madrid, Argelia, en Estados Unidos...*

—No sé si se trataba exactamente de desarraigo, pero sí de ir perdiendo paulatinamente la identidad. Algo que tampoco valoro como negativo. Me alegro de no ser de ningún sitio. Cuando digo que soy antinacionalista no tiene que ver sólo con los nacionalismos en España, sino en general con todo lo que significan las banderas y los himnos. Así como mi padre y mi madre pidieron la nacionalidad americana, y mi hermana también, yo nunca quise. ¿Por qué? No lo sé. Siempre conservé la nacionalidad española, lo cual me planteó muchísimos problemas, porque tenía un pasaporte republicano, que después perdí, y tenía que viajar con un documento que más o menos te redactabas tú mismo, y que llevabas a un notario; un papel en el que pedías que, por cortesía, te dejaran pasar.

*—Luego está su participación en la II Guerra Mundial. Una guerra un poco de película, como conductor voluntario de ambulancias. Entra borracho en Alemania, conoce a De Gaulle y se encuentra con Marlene Dietrich...*

—Sí, con De Gaulle coincidí en Colmar, hubo un desfile y no sé cómo acabé colándome en la comitiva, y de repente me vi en un balcón a su lado. No nos dijimos una sola palabra porque tampoco es que me cayera muy bien... Lo mismo hay alguna foto, no sé.

*—¿Y no hay foto con Marlene Dietrich?*

—Desgraciadamente, no creo que exista ninguna. Me topé con ella en la puerta de una tienda donde comprábamos los militares. Yo estaba saliendo, y ella llegaba en un taxi, lo primero que vi fue una pierna, y luego a Marlene Dietrich que llegaba también a comprar.

*—¿Cómo le afectó la guerra ?*

—Me afecta primero el horror, porque la guerra de cerca me horroriza, pero me provoca también una profunda decepción porque es una guerra que no acaba con las guerras como se pensaba, sino que no sirvió para nada.

*—¿Cuándo comenzó a sentirse exiliado?*

—Nunca me lo había planteado. Tal vez en 1946, al término de la guerra, cuando parece claro que los aliados iban a dejar a Franco tranquilo, me doy cuenta por primera vez de que soy un exiliado y sí, recuerdo que le conté a mi padre que no quería ser un ruso blanco, no quería llevar una vida desgarrada por vivir fuera de un país al que, la verdad, tampoco me unían raíces muy profundas, de modo que decidí adaptarme.

*—Un periodista le comentó que hay un periodo en sus memorias en el que parece estar buscando constantemente unos padres adoptivos.*

—De alguna manera mis padres representaban la vida española mientras que yo lo que intentaba era incorporarme, precisamente por lo que hablábamos, al estilo de vida americano, al *american way of life*, y claro, me encontraba con que, por ejemplo, mi padre prohibía beber Coca Cola en casa. Imagínese lo que significaba llegar con un amigo a casa y decirle que en casa no bebíamos Coca Cola. Ese tipo de roces fue lo que me fue alejando de mis padres, creando conflictos. Cuento lo más trivial, pero eso se fue multiplicando a lo que estudiaba, a mis amigos, a todo lo que hacía.

*—Alguien comentó una vez de Pedro Salinas que era un excelente poeta, un magnífico profesor, y un mal padre, y sí se percibe en sus memorias una cierta voluntad de ajuste de cuentas con él.*

—Sí, bastante...

*—Dice, de hecho, que el hijo perfecto hubiera sido su cuñado Juan Marichal. ¿De algún modo la figura de su padre pesó negativamente sobre usted?*

—Juan Marichal era un hombre con quien mi padre podía conversar, hablaban de literatura española, de política, y Juan se sentía muy halagado. Pero no creo que el problema en mi caso fuera el peso de la figura de mi padre. Para mí era un profesor de español, cuando me preguntaban qué hacía yo decía eso, que daba clase de español, y de hecho allí en Estados Unidos, salvo en algunos ambientes, y entre algunos hispanistas, mi padre era un completo desconocido.

*—¿Lo leyó tarde?*

—Lo leo tardísimo, de hecho, después de su muerte leí su *Poesía Completa,* publicada en Aguilar, en la playa, y bueno... La poesía es un género

que nunca he sabido leer. Tengo amigos poetas y empecé a trabajar como editor en un proyecto de poesía, pero entrar en la poesía es algo que me cuesta mucho.

*—La falta de comunicación con su padre es constante hasta el final.*

—Bueno, en los últimos tiempos, en el hospital, ya en la última fase de su enfermedad, nos entendimos mejor. Él estaba ingresado en Boston en el Massachussets Institute y yo iba todos los días a verlo, por la mañana. Él decía que era el único que podía moverlo en la cama. Y me conmovía ver a ese hombre que había sido siempre tan fuerte, tan imponente, allí postrado... Recuerdo un incidente con un cura; yo salía de la habitación y él pretendía entrar pretextando que mi padre le había llamado, yo se lo pregunté y me hizo un ademán con la mano negándolo. Así que le dije que se fuera, y él me preguntó si era consciente de la responsabilidad que adquiría impidiéndole la entrada. Y le respondí que únicamente obedecía a lo que me decía mi padre, y que el día que él lo pidiera yo mismo le iría a buscar. Pero en realidad nunca supe si le había realmente llamado o no.

*—Hay un episodio, iba a decir oscuro, en su biografría, pero más que oscuro es un poco grotesco, si me permite, hablo de su intento de suicidio una vez que asume su homosexualidad.*

—No, mi homosexualidad ya la tenía asumida. En ese momento pasa que ocurren cosas en una relación que entonces mantenía, tuve una ruptura, y sospecho que con ese gesto pretendía exteriorizar mi condición. Y efectivamente, fue un suicidio bastante bochornoso, me hice un corte con una navaja en el brazo, y empecé a sangrar un poco. Recuerdo que mi padre estaba asustado y desconcertado. Fui a un psiquiatra, que fue quien habló con mi padre y le explicó lo que pasaba, y fue quien le habló de mi homosexualidad, aunque él nunca me dijo nada. Fue un tema que nunca tratamos y del que nunca se habló.

*—Recuerda su llegada a España, vestido de «Hopkins», como usted mismo cuenta.*

—La España de 1954 era una España tétrica, toda la gente iba vestida de gris, con camisa blanca, corbata negra, como de luto. Yo no, llevaba una chaqueta de *tweed*, camisas con los botones en el cuello, y unos zapatos de *cordoban*, que era como vestíamos en la universidad, y sí, me miraban

como sólo saben hacerlo los españoles, y eso me sorprendía y me irritaba... Y recuerdo los bares, el ruido, el suelo lleno de cáscaras...

*—Sus memorias acaban justo cuando empieza a trabajar en Seix Barral, ¿hay una segunda parte, como en las películas?*

—Hay una segunda parte, lo que pasa es que es mucho más difícil, y para mí también mucho más aburrida en la medida en que esta primera parte son unas memorias noveladas, y ahora, en la segunda, hay que tener cuidado al citar nombres y fechas, y es muy difícil encontrar documentación, porque todos mis amigos han muerto, Barral, Gil de Biedma, y los archivos de los editores son una catástrofe. Y eso me está planteando problemas.

*—¿Cómo fue el encuentro con Barral?*

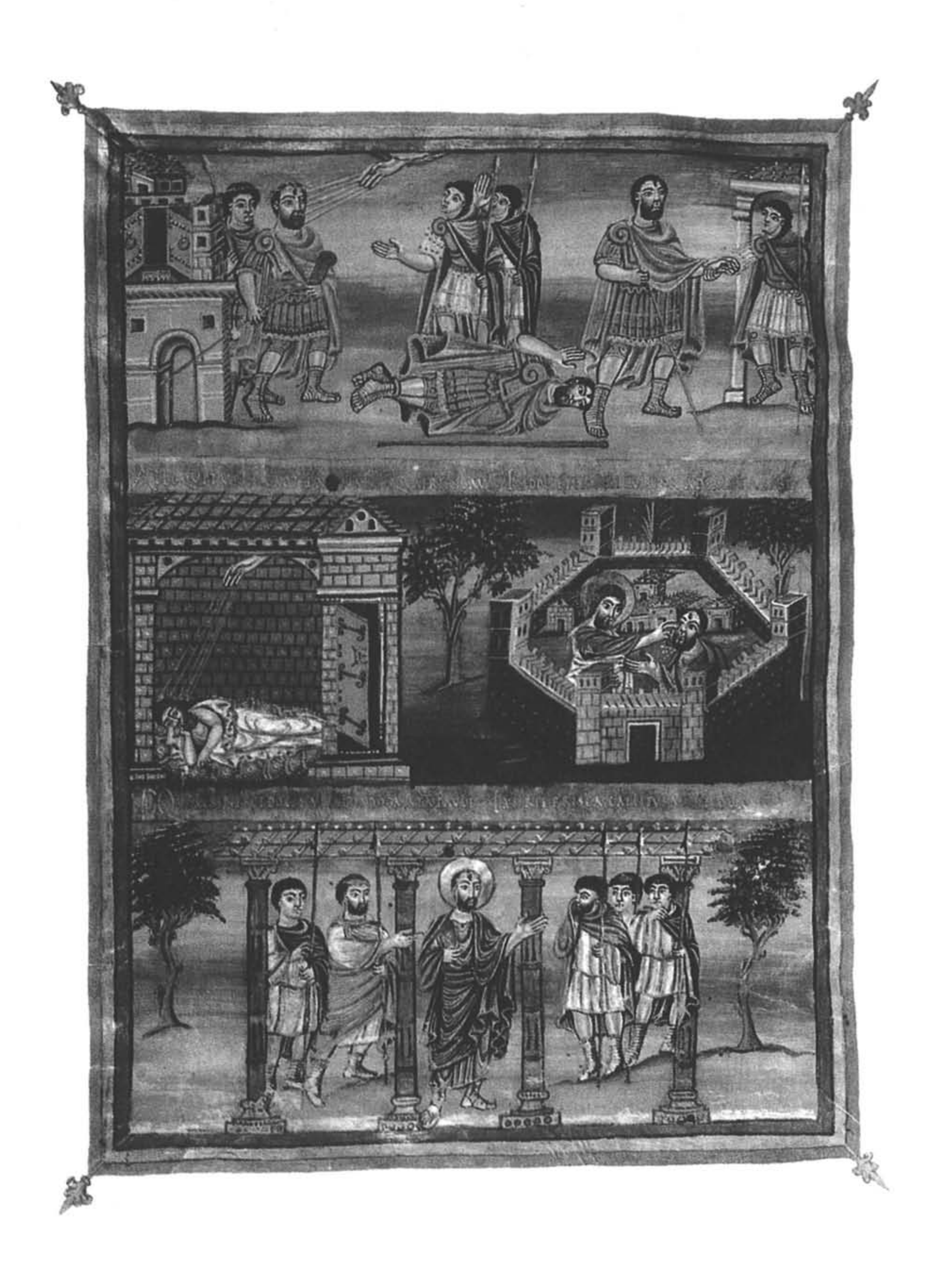
—Pues nada, a mí me ponen a trabajar en un lugar donde está Carlos, en una especie de barracones: ellos estaban al fondo, y yo en una mesita a la entrada, y pasaban a mi lado, me decían buenos días, y nada más. Pero Víctor Seix me invitó a comer un día, y me preguntó si tenía que ver algo con Pedro Salinas, y cuando le dije que sí, me respondió: ya verás cuando se entere Carlos. Y al día siguiente, cuando llegó, Carlos me abrazó, me insultó, me puso verde porque no le había dicho quién era, y me llevó al boliche donde estaban Gil de Biedma y todos los demás...

*—De modo que al final ser hijo de Salinas le llevó al Olimpo de los dioses...*

—Al Olimpo de estos dioses, sí...

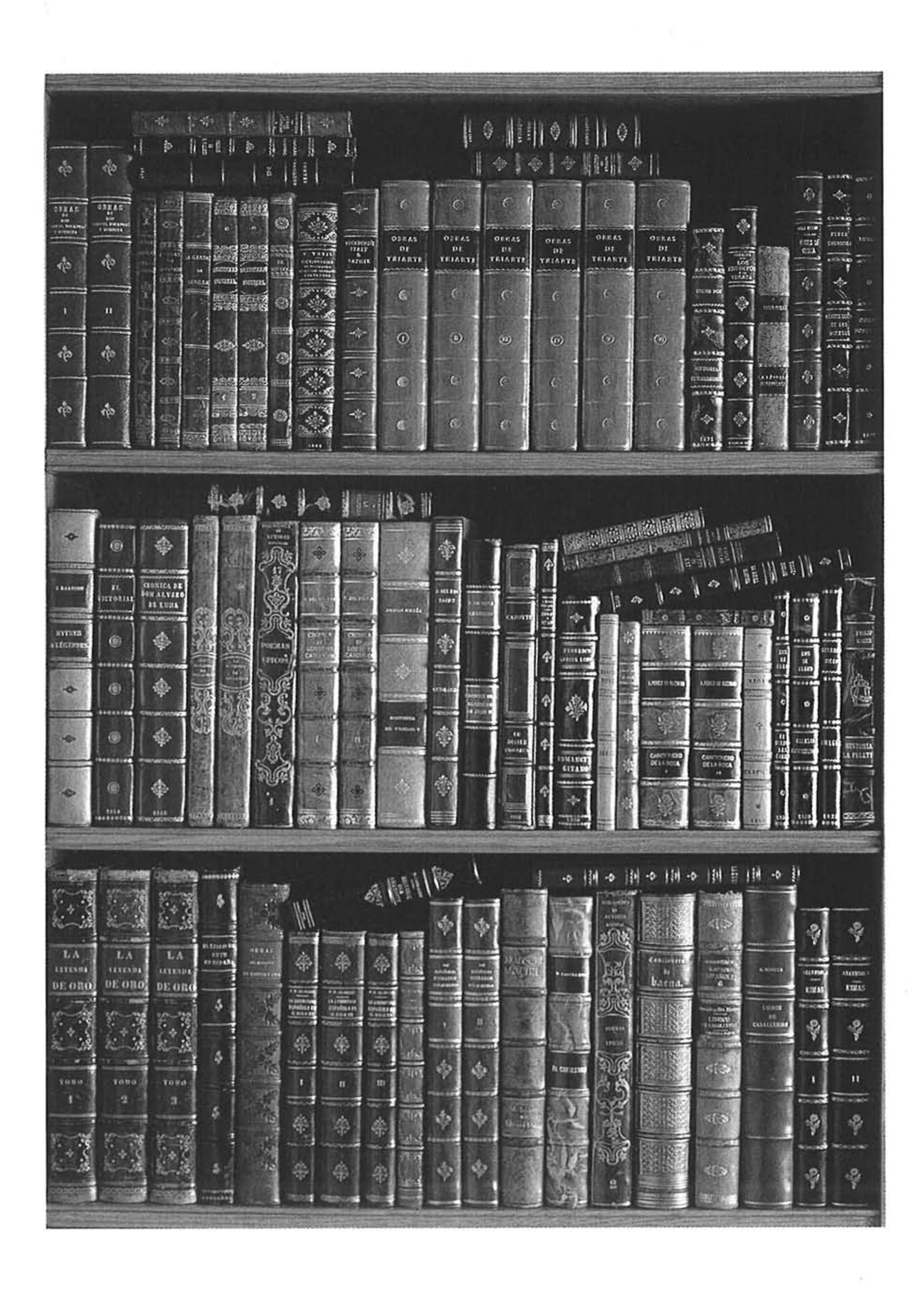
Y se ríe un momento, apurando tal vez el segundo cigarrillo, que apaga en el cenicero pretextando que es mío.

Y decidimos dejarlo ahí, hasta la siguiente entrega.



La conversión de Pablo. Biblia francesa, 843-851

# BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 1
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS
RIMAS
RIMAS

# Martín de Riquer y el *Quijote*[*]

En el presente tomo el maestro Martín de Riquer recoge una buena parte de sus estudios cervantinos, centrados en el *Quijote*. Tres textos conforman la parte sustancial de *Para leer a Cervantes**. El primero y más extenso es el que lleva como título «Aproximaciones al *Quijote*», cuya inicial redacción, mucho más sumaria, data de 1960. El segundo y el tercer textos vieron su luz primera en 1988 y 1989; son respectivamente: «Cervantes, Passamonte y Avellaneda» y «Cervantes en Barcelona». El denso tomo se completa con dos breves anexos: «Parapilla» y «Las armas en el *Quijote*».

En 1970, cuando el primer texto de *Para leer a Cervantes* vio la luz en la popular «Biblioteca básica de libros RTV», Dámaso Alonso decía en el prólogo a propósito de la *Aproximación* de Riquer, que es tanta la llaneza con la que el maestro catalán expone su sabiduría enciclopédica que «este libro, que por precisión y riqueza puede ser muy útil aun para los que se han preocupado por los problemas cervantinos, lo es también, ante todo, para los que llegan a la lectura sin más preparación que su inteligencia y su deseo de conocimiento». Quizás es esta característica de la claridad precisa y rigurosa la mejor condición de esta «Summa cervantina». Característica consciente, pues Riquer le decía recientemente a Arcadi Espada (*El País Semanal*, 2-XI-03) que «cuando escribo no busco el lucimiento literario, sino transmitir unos conocimientos, unos descubrimientos, del modo más claro posible».

Al margen del indiscutible relieve que *Para leer a Cervantes* tiene para los cervantistas (y del que esta reseña no se puede ocupar), quiero subrayar algunos aspectos que el lector no especializado del *Quijote* puede aprender en las páginas de este libro. El primero atañe al discurso del relato, el estilo: «Nos damos cuenta de que el escritor está constantemente a nuestro lado, y nos habla de su propio libro, de sus defectos, de su labor de novelista y de él mismo», escribe Riquer, quien a menudo ha comentado que Cervantes le va dando al lector como codazos. Naturalmente este procedimiento insólitamente moderno lo lleva a sus límites en la segunda parte, donde Cervantes juega un juego genial: «Cervantes ha llegado a dominar de tal suerte la técnica novelesca que es capaz de hacer de la primera parte de su propio libro (publicada en 1605) un elemento novelesco de la segunda (aparecida en 1615)». Este aspecto proyecta la obra cervantina en los quehaceres

[*] *Editorial* El Acantilado, *Barcelona, 2003.*

literarios de Unamuno, Pirandello y otros escritores del siglo XX.

El segundo es el humanismo cervantino. Humanismo que se combina con la ironía, en ocasiones, y con lo cómico, de modo constante. Riquer advierte cómo la primera parte del *Quijote* –descontando las novelas intercaladas– está estructurada por un humorismo paródico, mientras el tomo de 1615, pese a que Cervantes «está en la miseria, ha padecido desdichas de toda suerte en la guerra, en el cautiverio, en su propio hogar, y ha recibido humillaciones y burlas en el cruel ambiente literario», el humorismo sigue latiendo y escondiendo la amargura y los desengaños que le envuelven.

El tercer aspecto es el interés por la literatura que Cervantes lleva al *Quijote*. Ciertamente Cervantes escribe para «discretos», para lectores que como el hidalgo protagonista de la novela han perdido el juicio leyendo libros de caballerías y para lectores que conocen los problemas de las *Poéticas* de la época. «En diversos pasajes de la novela se hace crítica literaria y se habla de libros: en los dos prólogos, en el escrutinio (I, 6), en el diálogo entre el cura y el canónigo (I, 48), en la conversación con el hijo del Caballero del Verde Gabán (II, 18), y en infinidad de ocasiones marginales». Y advertida esta continua presencia de la actualidad literaria en la novela, a menudo en clara concordancia con lo que sostenían los moralistas de estirpe erasmiana, también hay que subrayar que el genio cervantino supo saltar las bardas del corral de lo particular y lo transitorio, para conferir suficiencia crítica y valor ético a su creación artística.

Pero, el cuarto aspecto en el que nos vamos a detener es, quizás, el que más continuamente fluye del *Quijote* y de la lectura de Riquer. El *Quijote* es la mejor prueba de lo bien que conocía Cervantes la sociedad, en cuyo contacto (no debe olvidarse su trabajo como recaudador de contribuciones) catalizó su instinto de la lengua. En el fondo, como Riquer señala: «En el *Quijote*, Cervantes recoge la experiencia de los recuerdos de su vida». Experiencia y memoria de la vida son sin duda dos sumandos esenciales del libro cervantino.

El lector no especialista y los estudiosos cervantinos gozarán y aprenderán con la lectura del capítulo «Cervantes ante la crítica». Partiendo de una afirmación incuestionable –«Cervantes es un escritor cuyo prestigio jamás ha conocido eclipses. Nunca ha sido necesario reivindicar a Cervantes, ni redescubrirlo»–, Riquer somete a lúcido escrutinio las ediciones y los principales estudios cervantinos. En el apartado de las ediciones, mantiene que la edición de las *Obras completas* de Cervantes que Rodolfo Schevill inició con Adolfo Bonilla y San Martín en 1914 es la fundamental:

«Se trata de una edición rigurosa y fiel a las *primeras impresiones*, con notas concisas y sobrias y de acuerdo con un criterio científico irreprochable». Con respecto a las biografías, destaca la escrita por otro novelista y menospreciada por la crítica erudita: es el *Cervantes* de Sebastián Juan Arbó, aparecido en 1945. *En el océano bibliográfico* que rodea al *Quijote* es sugestivo leer, en la pluma de un sabio de la materia, el siguiente juicio: «El centenario (de 1905) suscitó también el libro más original y bello que se ha escrito en torno del *Quijote: La vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno».

Libro de ponderada erudición, inteligente y ameno, *Para leer a Cervantes* es el mejor testimonio de una pasión indomable por interpretar críticamente los clásicos, por hacerlos transparentes a la lectura contemporánea. Si –tal y como Riquer documenta– la casa de Cervantes en Barcelona en el verano de 1610 era un magnífico observatorio «para lo que narró en *Las dos doncellas* y en los capítulos LXI a LXIV de la segunda parte del *Quijote*», el presente libro es un indispensable guardarraíl para la lectura de la novela que ampara todas las novelas.

**Adolfo Sotelo Vázquez**

# El nacismo sigue resonando*

Han pasado setenta años desde que en 1933 Hitler fue votado por más de trece millones de alemanes, hecho decisivo para el triunfo del nacismo. Hoy el tema sigue siendo importante material de trabajo para historiadores, sociólogos y escritores, y sus resultados continúan ocupando un lugar preferente en las librerías: los ecos del nacismo y de la Guerra de Hitler siguen resonando, y es probable que continuarán haciéndolo de maneras que tal vez hoy ni podemos imaginar.

De los diversos libros publicados últimamente en España, he seleccionado para comentar tres: *Hitler y Churchill*, de Andrew Roberts, historiador profesional y Premio Wolfson de Historia; la biografía de Himmler, de Meter Padfield, conocido biógrafo e historiador, y *No sólo Hitler*, de Robert Gellately, que ocupa la cátedra Strassler de Historia del Holocausto, del Departamento de Historia de la Clark University (Estados

* Hitler y Churchill. Los secretos del liderazgo, *Andrew Roberts, traductor Amando Diéguez Rodríguez, Taurus Historia, Madrid, 309 pp.;* Himmler. El líder de las SS y la Gestapo, *Meter Padfield, traductora Ana Mendoza, La Esfera de los Libros, Madrid, 840 pp.;* No sólo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso, *Robert Gellately, traductor Teófilo de Lozoya, Crítica, Barcelona, 437 pp.*

Unidos). Pienso que los tres son trabajos especialmente interesantes por su forma de tratar tan complejo y conocido-desconocido macrotema.

## Los secretos del liderazgo

El propósito de este libro es examinar cómo dos personajes completamente opuestos esgrimieron, cada uno a su modo, ese léxico básico, a fin de obtener el premio que, como ambos sabían, sólo uno de los dos podía lograr: la victoria en la Segunda Guerra Mundial.

Andrew Roberts piensa que necesitamos comprender los mecanismos del liderazgo: cómo se emplea éste o, a menudo, cómo se abusa de él. Hace falta que sepamos qué convierte a una persona en un buen líder, pero también la manera de desvelar todos esos ardides que los presuntos líderes utilizan para ganarse nuestro apoyo y confianza. «Es preciso también –insiste– que sepamos identificar a los «führers» del futuro, porque hay algo de lo que sí podemos estar seguros: la próxima vez no se anunciarán de manera tan ostensible, con brazalete y botas altas».

Para conseguir el objetivo de su trabajo, el historiador va dando respuesta a preguntas que considera claves: ¿En qué consiste el liderazgo? ¿Cuáles son los secretos que hacen que una sola persona pueda dirigir a millones de seguidores, a veces a la salvación y otras a la destrucción? ¿Es innato el liderazgo, o se aprende? Sobre todo, ¿existen técnicas para liderar al resto que se puedan aplicar cualquiera que sea el mensaje del líder? La biografía paralela que comentamos analiza la distinta forma en que ambos líderes planificaron y ejecutaron su estrategia militar en un enfrentamiento a muerte desde 1940 a 1945. Roberts los contrapone en varias dimensiones: la creación del mito nacional; sus capacidades como oradores y escritores; su carisma ante sus conciudadanos; su actitud hacia los medios de comunicación; su relación con sus asesores; y sus capacidades de autocrítica y rectificación.

Aunque es imposible imaginar dos hombres más distintos que Hitler y Churchill, este trabajo demuestra que como líderes tenían mucho más en común de lo que en principio cabe suponer. El atributo clave que ambos compartían era esa tenacidad casi sobrehumana que mantuvieron durante sus largos años de adversidad y fracaso. Otro punto que tenían en común era que ambos se aferraban sin pestañear a sus convicciones. La principal entre ellas era la de creerse elegidos de la Providencia y que tenían la misión de salvar su país.

Churchill redactó un estudio sobre Moisés que no debió de dejar a los lectores duda alguna acerca de quién, en su opinión, debía guiar al pueblo británico hasta la Tierra Pro-

metida. Por su parte, Hitler, en el verano de 1937 se creía ya infalible. «Cuando recuerdo los cinco últimos años –declaró–, puedo decir: esto ha sido obra de la mano del hombre únicamente». Ambos personajes compartían la misma tenacidad y fe indeclinable en su misión, pese a lo que otros pudieran decir de ellos, y que en gran parte fue esto lo que les permitió ganar muchos seguidores cuando las circunstancias políticas cambiaron. No podemos olvidar que ambos habían fracasado, Hitler en los años veinte, Churchill en los treinta. El autor se pregunta, ¿cómo fue posible que uno y otro se convirtieran en líderes de sus respectivos países tan poco tiempo después? La respuesta es que tanto Hitler como Churchill ganaron partidarios gracias a una visión a la que ambos se habían aferrado sin vacilar. Esa visión, que es la clave del verdadero liderazgo, resulta particularmente poderosa cuando los líderes saben mantenerla en la adversidad, como ellos hicieron. Los líderes ofrecen así a los ciudadanos un objetivo común con el que pueden identificarse sin reservas.

Además de estos paralelismos, Andrew Roberts descubre grandes diferencias entre los dos personajes de su estudio. «Mientras que Churchill –escribe– no llegó a proyectar jamás un gran carisma, Hitler lo irradiaba». Es cierto que Churchill tenía una personalidad arrolladora que muchos podrían tomar por carisma, pero el carisma es otra cosa. El liderazgo carismático se basa en las cualidades casi místicas que los partidarios de un líder le confieren. Esta forma de poder no está arraigada en ninguna tradición ni se basa en una autoridad institucional; no reconoce constitución alguna y se aparta por completo de lo que puede ser el poder de un presidente elegido en el marco de una democracia. Nadie pretendió dar a Churchill poderes dictatoriales de por vida, algo que sí se concedió a Hitler. Churchill es el arquetipo de un líder inspirador, pero nadie le creía sobrehumano, etéreo o le consideraba en el plano distinto al resto de la humanidad. Una observación importante me parece la de resaltar el hecho de que Hitler tuvo mucho más poder sobre la imaginación y la psique de los alemanes del que Churchill pudo tener sobre los británicos. El primero ató a su carro de guerra dos de las más poderosas y perniciosas emociones del hombre: la envidia y el resentimiento; y ambas le permitieron recorrer un camino sorprendentemente largo. Por el contrario, ni la envidia, ni el resentimiento formaban parte del bagaje psicológico del segundo. A Roberts también le resulta fascinante comprobar la evolución que a lo largo de la guerra experimentaron los estilos de liderazgo de sus dos personajes: mientras Churchill interfería cada vez menos en el curso diario de las operaciones

militares –dice–, Hitler se inmiscuía cada vez más en los pequeños detalles operativos. Esto se debió, en gran medida, a que las victorias del ejército alemán en los dos primeros años de guerra hicieron que su líder se creyera un genio militar infalible, mientras que las derrotas británicas recordaron a su primer ministro que él no lo era. Sin embargo, este último supo reconocer sus errores y aprender de los mismos.

Es cierto que cuando los acontecimientos se volvieron contra él, Churchill no vaciló en asumir su parte de culpa. Hitler, por el contrario, no se sintió culpable en ningún momento y culpaba constantemente a los demás cuando la guerra comenzó a tornarse en su contra. La diferencia fundamental que hay entre la técnica de liderazgo hitleriana y la churchilliana –carismática la primera y genuinamente inspiradora la segunda– es uno de los temas centrales de este libro; un trabajo serio, ameno y repleto de connotaciones actuales, porque personajes carismáticos e inspiradores han surgido, surgen y seguirán surgiendo a lo largo de la historia, y es importante, y hasta vital, el saber distinguirlos.

## El líder de las SS y la Gestapo

*Himmler* consta de más de 800 páginas muy intensas y llenas de un contenido espeluznante. Meter Padfield cala en el personaje pero también lo hace en todo el ambiente que le rodea. De hecho, la personalidad de su biografiado no se entendería así de bien sin conocer a fondo el entorno: su *Führer*, el nazismo, su racismo y todos sus extremismos que desembocaron en una terrible guerra. El autor afirma que su exhaustivo trabajo sólo se completará con la participación activa del lector, por eso escribe: «Usted es quien debe juzgar qué tipo de hombre era el líder de las SS. Usted es quien tiene que decir si su vida significa algo para nosotros. Por mi parte, he intentado contar la historia de forma directa y utilizar palabras precisas».

Himmler nació en el otoño de 1900. El autor narra, con todo lujo de detalles, su ambiente familiar y cómo transcurrieron su infancia y adolescencia; su educación, sus amigos, sus veraneos, y hasta sus navidades, para concluir que hacia mediados de 1920, cuando aún no había cumplido los veinte años, ya estaban en su cabeza la mayor parte de las ideas que caracterizarían su posterior visión del mundo: el estereotipo del judío, el vínculo existente entre la judería y la masonería mundial y los planes que ambas tenían para subyugar el mundo, la necesidad de un movimiento que les devolviera a la tierra, de donde derivara el vigor de la raza, los atractivos espacios de la Europa oriental donde se podía lograr esto,

el mito de la pureza de la sangre, el ideal de la feminidad, la necesidad de una severa autodisciplina, el odio al bolchevismo, la fascinación por los mitos de la historia germánica y la lealtad a los pueblos germánicos en su conjunto, no en su provincia particular.

De la personalidad de Himmler, su biógrafo afirma que en su primera juventud ya destacan, las firmes convicciones, la mojigatería y el espíritu de venganza, que serían las piedras sillares de su futura carrera. También señala que sus ideas estaban condicionadas, aunque no se diera cuenta, más por la propaganda *Völkisch* pangermánica que por su experiencia en la guerra o por la educación recibida en su casa. Era un hombre sencillo, incluso ingenuo, con un gran orgullo nacional, directo, intrépido, entusiasta, muy trabajador y un dirigente y organizador nato. No era pensador. Su «socialismo» nunca iba más allá de los eslóganes recibidos, y la nostalgia por la igualdad y la humanidad de alguna manera se convirtieron en parte de su vida cotidiana. Padfield hace especial hincapié en que Himmler comienza a sentirse especialmente alguien por medio de su compromiso con el Partido, hasta tal punto que resulta imposible concebirlo separado del partido nazi y de su ideología: él era el nazismo.

Y con esa impresión que daba de ser una combinación de predicador de una fe fanática y maestro de escuela que explica a los alumnos la lección aprendida, Himmler llegó a ser el amo de un Estado dentro del Estado, aunque un amo inseguro de su posición y pendiente, en todo momento, de atraer la atención de Hitler: la férrea voluntad del *Führer* siempre estuvo detrás de él. Hitler, evidentemente, expresaba la voluntad del Partido y la creación de Himmler fue la realización última de esa voluntad que había nacido en medio de la frustración, la humillación y el deseo de venganza.

Meter Padfield señala que en la cumbre de su aparente poder en el Reich, el líder de las SS se encontraba encerrado dentro del sistema que le había convertido en lo que era; estaba atrapado en la maquinaria que había ayudado a crear.

Estudiar la personalidad de Himmler es el objetivo principal del sólido y consistente trabajo que comentamos. «Intentar reconciliar las anotaciones de sus diarios de juventud que han llegado hasta nosotros –dice el autor–, que nos indican que fue un joven mojigato, con frecuencia compasivo y siempre idealista, con el monstruo que conoce la historia, hace que tengamos que recurrir a la psicología». Los psicólogos no han dudado al diagnosticar un estado esquizoide, descripción que se usa con frecuencia para explicar la psique de los asesinos de masas.

Con el fin de llegar a sus propias conclusiones, el autor de esta bio-

grafía, ha seguido de cerca los estudios del doctor Harry Guntrip, que define el estado esquizoide como «una especie de personalidad mecanizada, como la de un robot». De este tipo de personalidad dice que es «más un sistema que una persona, un instrumento adiestrado y disciplinado para 'hacer lo que sea necesario' sin que penetre ningún sentimiento real».

Tras ahondar en el tema. Padfield deduce que lo que Himmler percibía o no con lo que se enfrentaba no era el mundo real exterior, sino una versión distorsionada del mismo generada por su ego destructivamente dividido que consideraba que el mundo externo era un «sistema del falso yo» del que se había replegado el «yo» real.

Este libro investiga tanto la aberrante psicología de Himmler, un hombre que estuvo al frente de una terrible maquinaria de muerte, como el funcionamiento de la cúpula nazi pero, sobre todo, trata del abuso del poder absoluto y del desprecio de la vida humana.

## Entre la coacción y el consenso

Durante el Tercer Reich, ¿qué sabían los alemanes de la policía secreta, de las persecuciones y de los campos de concentración? Ellos se han defendido diciendo que no tenían la menor idea de la existencia de los campos, o que estaban mal informados al respecto, y que fueron los primeros sorprendidos ante las revelaciones que se produjeron al término de la guerra. Durante bastante tiempo existió entre los historiadores la opinión casi unánime de que los nazis ocultaron deliberada y sistemáticamente a la población lo que estaban haciendo, de modo que habría sido muy posible que la gente sencilla no supiera nada.

El presente volumen pone en entredicho estas tesis. Demuestra que los medios de comunicación de la época publicaron gran cantidad de materiales relacionados con la policía y los campos de concentración, y se hicieron eco de diversas campañas discriminatorias. Durante los años treinta el régimen se aseguró de que la prensa informara acerca de los mencionados campos, los elogió, e hizo saber orgullosamente a todo el mundo que los hombres y mujeres internados en ellos eran encerrados sin juicio previo por orden de la policía. El régimen se jactó abiertamente de su nuevo sistema de «justicia policial», gracias al cual la policía secreta (la Gestapo) y la policía criminal (la Kripo) podían decidir por su cuenta lo que era legal y enviar a la gente a los campos de concentración según su capricho.

Robert Gellately ha investigado a fondo las distintas publicaciones alemanas de la época y consultado

diversas colecciones importantes de recortes de prensa. Con su trabajo intenta demostrar que las informaciones de los medios de comunicación y los artículos periodísticos constituyeron una faceta fundamental de la vida y la muerte durante la dictadura de Hitler. Los ciudadanos no sólo les prestaron una atención extraordinaria, sino que la mayoría de ellos supieron lo que eran la Gestapo, los tribunales de justicia y los campos de exterminio gracias a los medios de comunicación. «En el libro –dice el autor– examino el trasfondo de todos estos sucesos, analizo cómo represión y consentimiento público se mezclaron inextricablemente, y por último cómo y por qué el pueblo alemán acabó apoyando a la dictadura nazi».

El proceso en virtud del cual el pueblo germánico llegó a apoyar a Hitler y a su dictadura, Gellately lo divide en tres fases: la primera, desde su nombramiento como canciller en 1933 hasta 1938-1939; la segunda, desde el comienzo de la guerra hasta el inicio de la invasión en 1944; y la fase final, desde esta fecha hasta la caída del régimen. El autor cuenta, con todo lujo de detalles, la forma en que se desarrolló cada una de estas fases.

El método utilizado en la primera época fue muy meditado y se caracterizó por su astucia, pues no ilegalizaron a todos los partidos de un plumazo, sino de uno en uno. En general, no fue preciso recurrir al terror para acabar con las organizaciones no nazis de cualquier signo existentes en el país, y de hecho no se utilizó para poner a raya ni a las mayorías ni a las minorías importantes. En suma, la mayoría de la gente parecía dispuesta a aceptar la idea de vivir en una sociedad vigilada y a prescindir del ejercicio de las libertades que normalmente identificamos con las democracias liberales, a cambio de unas calles sin delincuencia, una vuelta a la prosperidad y lo que se consideraba un buen gobierno.

La segunda etapa de las relaciones entre el pueblo alemán y la dictadura nazi se inició con el estallido de la guerra en 1939. Con la llegada de la contienda, el nacionalismo se convirtió en un factor importante y muchos de los que quizá tuvieran reparos o disintieran de Hitler y el nacismo pusieron la patria por delante de cualquier otra consideración. La dictadura supo aprovechar la situación, mientras que para el *Führer* la guerra supuso el comienzo de una nueva etapa en la realización de sus planes más radicales y de sus divisiones racistas, objetivos que comportaban la introducción de numerosos cambios drásticos dentro de la nación; la guerra, por tanto, revolucionó la revolución. La etapa final, la más dramática y sanguinaria de la dictadura, tuvo lugar en Alemania durante sus últimos seis meses de existencia, cuando el frente interno se convirtió también en

frente de batalla. Casi todas las ciudades y pueblos del país vivieron su propia versión del Apocalipsis. «Mientras escribía los últimos capítulos de este libro –dice Gellately–, me di cuenta cabal de lo mucho que queda por contar de esta historia». La totalidad del contenido del presente trabajo quiere dejar claro que, a diferencia de lo que se ha venido diciendo, los alemanes no se limitaron a aceptar lo que de «bueno» trajo el nacismo (la economía, por ejemplo) y a rechazar sus instituciones más perversas. Antes bien, Hitler logró de un modo u otro, obtener en gran medida el apoyo de la inmensa mayoría de los ciudadanos.

El autor concluye preguntándose, ¿por qué los alemanes siguieron adelante y en su mayor parte apoyaron a su *Führer* hasta el final?, y él mismo responde: «Durante los últimos días del Tercer Reich hubo optimistas, pesimistas, «idealistas» y fatalistas. Pero nunca faltaron fanáticos nazis decididos a luchar hasta el fin. Parece que muchos no fueron capaces de ver por sí solos la situación tal como era en realidad, ni siquiera sus aspectos más atroces, y lo único que supieron hacer fue permanecer al lado de Hitler, o al menos de Alemania».

El profesor Gellately documenta inequívocamente en estas páginas cómo buena parte de la sociedad alemana aceptó y participó en el terror y muestra cómo, lejos de ocultar sus campañas racistas y represivas al pueblo alemán, los nazis las airearon cumplidamente en los periódicos y en las calles. Este trabajo revelador muestra que, en realidad, el régimen nazi se asentaba en un amplio consenso popular que se inició con el acceso de Hitler al poder, se mantuvo cuando se creó la Gestapo y se instalaron los campos de concentración y se prolongó hasta las últimas semanas de la guerra.

Los tres libros comentados, bien documentados y llenos de interés, vienen a engrosar los cauces de los ríos de tinta que, a lo largo de más de sesenta años, han tratado de esclarecer el impresionante fenómeno nazi, un régimen de propaganda y terror que provocó y desbordó ríos de sangre.

**Isabel de Armas**

# El futuro ahora*

Dice la historia, ¿o será la leyenda?, que tras tomarse la famosa foto de Francisco Villa sentado en la silla presidencial acompañado de Emiliano Zapata, este último habría ordenado destruir dicho trono. Las razones que habría alegado el caudillo del sur para realizar este acto se resumirían en una sola frase de brutal verdad: «Todo aquel que se sienta en la silla presidencial se vuelve malo». Sin embargo, como demuestra Carlos Fuentes en su más reciente novela, no es necesario sentarse en ella para convertirse en un Mr. Hyde. Tan sólo basta con estar políticamente cerca de la silla y desearla.

El relato se sitúa en México, en el año 2020, en donde a causa de seguir una política soberanista en contra de la invasión de Estados Unidos a Colombia y a favor de que los precios del petróleo se mantengan elevados, la administración de Condoleeza Rice, presidenta de los Estados Unidos, decide castigar a su vecino cortándole todas las comunicaciones desde Internet hasta la televisión, pasando por el teléfono. Oficialmente, se trata de un fallo del satélite que le presta Estados Unidos a México.

* *Carlos Fuentes,* La silla del Águila, *Alfaguara, Madrid, 2003, 376 pp.*

Más que una agudeza profética, este planteamiento es un mero pretexto argumental para justificar el género epistolar de la novela en pleno siglo XXI, ya que en ningún momento se explica el motivo de la invasión o las razones de que los precios del crudo hayan subido. Pese a que, según dictan los cánones, en la política mexicana nunca hay que dejar nada escrito, los personajes de *La silla del Águila* deberán hacer virtud de la necesidad para mantener sus capacidades de maniobra y, por lo tanto, su propio poder. Resulta interesante ver cómo Carlos Fuentes resalta la importancia de los distintos políticos y poderes a través de las cartas que escriben o, mejor dicho, su silencio. Todos los intrigantes escriben, salvo los presidentes, que ya detentan el poder y pueden convocar a sus ayudantes en el momento que les dé la gana. La ausencia de cartas de los presidentes refuerza la idea de que ellos no están para discutir ideas, sino para escuchar a sus distintos consejeros y, sobre todo, para actuar. De hecho, la última carta de Nicolás Valdivia que se presenta en el libro se realiza cuando éste aún es Secretario de Gobernación. Una vez que se hace con la silla de forma interina, a raíz de la muerte natural del presidente Terán, deja de oírse su voz, pero se multiplican sus actos. El ejército, por su parte, representado por el general Von Bertrab, también tiene esta función,

aunque en su caso sí existe una carta para justificar sus actos. En ese sentido, casi tendría el mismo estatut que el presidente. Es decir, no pide órdenes o consejos, sólo actúa y justifica sus acciones. En sí, las misivas también tienen una función simbólica dentro de la obra, ya que resaltan el hecho de que la modernidad tan cacareada por algunos dirigentes no ha llegado aún a México, al menos en materia política.

En ese año 2020, México intenta superar su ya larga transición política y el PRI, al igual que la Cámara de Diputados y el país entero, se encuentra dividido en minúsculas facciones, siendo un gobierno de unidad nacional el que detenta el poder. El año, elegido con toda intención, coincide también con el equinoccio del mandato del presidente Lorenzo Terán y, por ende, con el principio del canibalismo sexenal destinado a elegir al sucesor. Si bien es cierto que ya no existe el retrógrado dedazo, todo el mundo sabe que aquel que cuente con la bendición del mandatario tendrá las mayores oportunidades de hacerse con la silla en el año 2024. En ese sentido, dos son los contendientes que se presentan como máximos favoritos para suceder a Terán: Bernal Herrera, Secretario de Gobernación, hombre honrado y práctico al cual un hecho oscuro de su vida pasada podría arruinar su carrera; y Tácito de la Canal, primer adulador del presidente y hombre de dudosa honestidad. Amén de éstos, existen toda una serie de personajes que bien podrían hacernos pensar en distintos políticos de la historia reciente de México. El retorno del ex presidente César León, deseoso de que la Constitución se reforme para poder hacerse reelegir, tiene sospechosas similitudes con Carlos Salinas de Gortari y, por otra parte, no podemos dejar de hacer comparaciones entre Tomás Moctezuma Moro, candidato idealista supuestamente asesinado por el propio sistema en el año 2012 con el propio Luis Donaldo Colosio. En el caso de este personaje, cabe destacar la intencionalidad del nombre elegido ya que, por una parte, hace referencia a su carácter utópico, mientras que el apellido indígena que recuerda al antiguo monarca azteca anticipa su triste final. Por último, el presidente Lorenzo Terán, empresario campechano y firme creyente en la democracia, pero abúlico, pareciera ser un calco de Vicente Fox. Eso sí, resulta verdaderamente original la inclusión de «Séneca», intelectual patriota y honrado, que viene a ser una especie de conciencia del mandatario y que le indica, en cada momento, lo éticamente correcto. Sin embargo, paradójicamente son también sus consejos los que desembocan en la irritación norteamericana y el castigo antes mencionado. En ese sentido, él es el reverso de la moneda comparado con el

general Cícero Arruza. Si bien este último, jefe de la policía y verdadero asesino de guerrilleros en el pasado, es un mal necesario del gobierno, el otro viene a ser un bien útil, aunque sólo sea para oír críticas y no perder contacto con la realidad en la corte de aduladores que rodean a Terán.

El cúmulo de similitudes con la realidad tanto en los personajes como en los hechos que en algunas ocasiones se anticiparon a los acontecimientos (la negativa de México a la guerra de Irak retratada en este caso en la invasión a Colombia), hacen que *La silla del Águila* se convierta en un análisis, bastante pesimista dicho sea de paso, sobre la situación actual de México y lo que le espera en las próximas elecciones del 2006, y no una novela de ciencia-ficción.

A través de una prosa ágil y coloquial, cargada de sentencias que son verdaderos mandamientos de la política mexicana, como «el que no tranza no avanza», «la política es el arte de tragar sapos sin hacer gestos» o «la corrupción lubrica el sistema», Carlos Fuentes va desmadejando los aspectos más oscuros de la lucha por el poder en México. De modo que la frase de Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo* de que en la política mexicana el único verbo que se conjuga es el de madrugar se muestra con toda su plenitud, pese a haber sido escrita más de medio siglo antes. Efectivamente, todo vale para hacerse con el poder: destapar los escándalos de los rivales, asesinar, organizar golpes de Estado encubiertos o a plena luz del día, infiltrar espías en las oficinas de los enemigos, etc.; y, por supuesto, aprovecharse del cargo para el lucro personal y así fortalecer también las posibilidades de alcanzar la silla. Cabe destacar, sin embargo, que los complots más prometedores siempre están respaldados por las mujeres, que vienen a ser un poder en la oscuridad, pero cuya importancia a la hora de mover los hilos es fundamental. Ambos candidatos, Herrera y de la Canal, tienen amantes (María del Rosario Galván y Pepa Almazán) que velan por sus intereses y, amén de la ambición política, existe entre ellas un odio que las trasciende y convierte la pugna en algo personal. En el caso de Valdivia, si bien su principal apoyo viene de Von Bertrab, no resulta menos cierto que su ascenso depende directamente de María del Rosario y que la diputada Tardegarda le acaba dando las llaves de la presidencia, independientemente de que luego se olvide de ellas una vez sentado en la silla. En cambio, todas las acciones emprendidas sólo por hombres, siempre encuentran una piedra en el camino. El ex presidente César León no logra reestablecer su poder sobre su antiguo achichincle Enésimo Canabal por el resentimiento de humillaciones pasadas

que éste le tiene; el misterioso ex presidente jarocho que imparte clases de política en los portales de Veracruz no cae en la cuenta de que su prisionero y alumno político Tomás Moctezuma Moro se ha vuelto loco tras ocho años de encarcelamiento con una máscara de hierro en la cara en la isla de San Juan de Ulúa y, finalmente, el intento de golpe de Estado del general Cícero Arruza viene a ser un cúmulo de desatinos que no cuenta con el apoyo de ninguno de los caciques del país y mucho menos del Ejército. Lo que sí une a todos los integrantes es su deseo de establecer un poder casi dictatorial basado en la premisa de que los mexicanos no se pueden gobernar a sí mismos. De hecho, el ascenso de Valdivia, en realidad, viene a ser la primera fase de un golpe de Estado encubierto, promovido por Von Bertrab, cuyo fin es prolongar indefinidamente el mandato de Valdivia.

Ahora bien, pese a la fascinación que puede ejercer una novela sobre el hipotético futuro de México y que, como ya dije con anterioridad, existen elementos en ella que se adelantaron a la situación actual, además de ser una excelente lección de cómo se maneja la política en este país, lo cierto es que encontramos en la novela de Carlos Fuentes toda una serie de golpes de efecto cuyo único fin es sorprender al lector, sin dar pistas previas, y que le restan brillantez al relato. El primero de éstos viene a ser la oculta y telenovelesca relación familiar Valdivia-Von Bertrab, revelada hacia el final de la obra y que se presenta como un *deus ex machina* que busca justificar el meteórico ascenso de Valdivia. En menos de un año, éste pasa de ser un don nadie a presidente, no por su propio mérito y fortuna, sino a través de un frío y calculado plan gestado con muchos años de anterioridad. En ese sentido, encontramos otro parecido con *La sombra del caudillo*, ya que si en ésta Aguirre no puede evitar de ninguna manera entrar en la lucha política como si fuera obra del destino, en la novela de Fuentes los personajes no pueden evitar caer en la trampa de Von Bertrab y favorecer a su candidato. Por otra parte, la trama de Tomás Moro nace también como un intento de darle mayor credibilidad al ascenso de Valdivia. Ya puestos a exagerar, qué mejor que resucitar al candidato muerto ocho años atrás el cual, en un verdadero giro rocambolesco, resulta que ha sido mantenido en *stand by* por el ex presidente veracruzano para restituirle en el poder en el momento adecuado. Ante tal perversidad, el caso Valdivia ya resulta más creíble.

Por último, lo que sí resulta verosímil es la doble conclusión que extraemos de la lectura de *La silla del Águila*: aunque pasen veinte años, México seguirá siendo un país totalmente sumiso y dependiente de los Estados Unidos y, por

otra parte, costará mucho entrar de lleno en la democracia, ya que siempre habrá políticos deseosos de continuar con el viejo régimen basado en las enseñanzas de Maquiavelo, independientemente de lo que desee la opinión pública. Continuarán las corrupciones y maquinaciones del poder así como los pactos ocultos con los caciques locales, pero ya no se podrán hacer a plena luz del día. Es decir, lo único en lo que habría cambiado el país sería en que ahora, pese a que se puede seguir gobernando de forma despótica, se deben cuidar las apariencias.

**Juan Patricio Lombera**

# Los libros en Europa

**Cinco caras de la modernidad,** *Matei Calinescu. Traducción de Francisco Rodríguez Marín. Prólogo de José Jiménez, Tecnos Alianza, Madrid, 2003, 325 pp.*

La idea de modernidad, como explica el autor, es tardomedieval, o sea antigua. El arte, a partir de ella, se ha debatido entre las trascendencia de lo permanente y la inmanencia de lo transitorio, entre el arquetipo y la historia. Un trasfondo religioso –la posibilidad de regenerar el tiempo a partir de la llegada del Mesías– alienta el curso de estas tensiones, propias del Occidente que se problematiza, se fecha y se critica.

En esta nueva edición de un texto ya conocido en castellano desde 1987, Calinescu trabaja a partir de que somos fatalmente modernos, o sea que estamos siempre instalados en un presente que emerge del pasado, nos gusten más o menos el uno o el otro. Otra cosa es la modernidad como valor estético, que alcanza su exasperación con las vanguardias, ultramodernas, situadas en un futuro profético que es como la hipertrofia del presente y su negación

Otras antinomias que sostiene el texto son la decadencia como opuesta a la vanguardia, y el arte falso o *Kitsch* como lo contrario del arte auténtico y veraz. Calinescu, paciente y ordenado expositor del estado de la cuestión, señala lo que estas categorías tienen de mera apariencia y de sustancia aprovechable. Lo mismo acercas de si estamos o no en un momento posthistórico (Gehlen) o postmoderno (Toynbee), lo cual replantea la cuestión axial del discurso, es decir: ¿es posible no ser moderno o es fatal ser moderno?

Calinescu ha conseguido un texto informado, ameno y acuciante, que puede tomarse como base de estudios introductorios pero asimismo como ensayo de un recorrido por algo que se caracteriza, como la modernidad, por estar constantemente poniéndose en cuestión y no admitir limitaciones previas.

**Los años dorados de la sociología (1945-1975)**, *Josep Picó, Alianza, Madrid, 2003, 470 pp.*

Con intenciones didácticas y bibliográficas, el profesor Picó ha diseñado un muy cumplido itinerario de las ciencias sociales entre la posguerra de 1945 y la eclosión de la postmodernidad a mediados de los años setenta. Para ello ha recorrido distintos escenarios: principalmente el mundo anglosajón, Fran-

cia y Alemania. Se ha encontrado con un universo complejo y polémico, que ha ido desglosando con buen orden y nitidez.

En los países anglosajones ha dominado el empirismo, con una escueta base teórica, y una fuerte vinculación entre sociología y política, en el sentido de que los gobiernos han considerado los aportes de las ciencias sociales a la hora de planificar y decidir. La escuela francesa, fuertemente anclada en las enseñanzas de la sociología de la emulación, la institución y la herencia, sufrió una crisis con la guerra y fue refundada, prácticamente desde cero, en la postguerra. En Alemania se dieron fuertes reflexiones teóricas sobre la sociedad y prosperó la escuela crítica de la sociedad, que asimilaba la filosofía a una disciplina de carácter social. El nazismo tronchó la continuidad que fue repuesta tras la guerra.

Estamos, pues, en terreno polémico, como no puede ser menos, porque la sociedad no es un objeto ajeno al científico que la estudia, dado que él es asimismo un ente asociado a dicha sociedad. Picó se hace cargo de tal sesgo y así asistimos a las discusiones entre marxistas y positivistas, empiristas y hermeneutas, estructuralistas y existencialistas, formalistas y funcionalistas. El culturalismo, la teoría de la acción social, las críticas de índole marxista o liberal, el constitucionalismo social, son los tópicos materiales de la investigación. Pero hay también asuntos teóricos más abstractos: la epistemología de lo social, las cuestiones de método, la ideología, la sociedad industrial/postindustrial, la desaparición de las religiones secularizadas, la hermenéutica de la sociedad entendida como discurso de la sociedad.

Nada parece quedar fuera del espacio propuesto y este carácter abarcativo, manejado con distancia y objetividad, unido a una selvática exposición de fuentes, son los pilares de este libro de lectura fluida y de utilidad sintética.

**A ras de suelo. Historia social de la República durante la guerra civil,** *Michael Seidman. Versión castellana de Pablo Sánchez León, Alianza, Madrid, 2003, 388 pp.*

La ingente bibliografía sobre la guerra civil española, calculada en unos 20.000 libros, se acrecienta en nuestros días por una tendencia revisionista que trabaja en distintas direcciones. Seidman, profesor de historia en Carolina del Norte, se encamina hacia una vindicación del individuo y el caso frente a las doctrinas clasistas, y apunta a cuestionar la imagen de que dicha guerra fue un enfrentamiento entre la oligarquía y el pueblo.

A tales fines, aparte de un solidísimo apoyo bibliográfico y documental, piensa constantemente en términos de comparatismo, teniendo en cuenta la guerra norteamericana entre el Norte y el Sur, la contienda inglesa del siglo XVII, la defensa de la Revolución Francesa y el conflicto entre rojos y blancos tras la Revolución Rusa de 1917. Similitudes y diferencias aportan perspectivas novedosas.

En general, Seidman sostiene lo que otros colegas: más que ganar la guerra los insurrectos, la perdieron los leales. Éstos contaban, al inicio de las hostilidades, con más soldados, medios financieros, víveres e industrias. Su organización, cuadros técnicos militares y coherencia política interna, resultaron sensiblemente inferiores a los de Franco. Por debajo, se advierte una sociedad mayoritariamente apolítica, indiferente a los choques sociales e ideológicos de la dirigencia, pero con estructuras partidarias y sindicales muy fuertes. La República tuvo, al comienzo, el apoyo de ciertas masas urbanas rodeadas por un campesinado más bien abstinente. Lo fue perdiendo por el derrotismo, la corrupción y la fatiga que llevó a deserciones y a treguas informales. No pudo alimentar a sus ejércitos y, tras la caída del Norte, tuvo una posición defensiva con escasas excepciones como Teruel y el Ebro, lo cual llevó a la autoprotección de pequeños núcleos y a la indisciplina creciente.

Si hubo lucha de clases en España, acota Seidman, se dio entre una burguesía coherente y un proletariado incoherente, dividido entre socialistas, comunistas y anarquistas, con pocos puntos en común. En el medio, crímenes colosales, heroísmo, cobardía y mercado negro. Las guerras, si no consiguen la imposible identificación de una sociedad con la ideología dominante –esto, según Seidman, obviamente ningún sistema histórico lo ha logrado– exacerban los extremos de la condición humana, entre lo sublime y lo esperpéntico.

La guerra civil española se aleja en el tiempo y provee a las miradas de la distancia y la frialdad que hacen falta para tratar de entender algo que, visto de cerca, conmueve y empuja hacia la toma de posiciones. Seguramente, los republicanos militantes se verán deslucidos por las incoherencias de los suyos, que tanto favorecieron a los enemigos. Los franquistas tampoco se exaltarán leyendo estas páginas de ponderado tono documental, ya que no se explicarán por qué azar tantas cosas les salieron bien a los suyos. Racionalidad y casualidad, sobre una base de impulsos primarios, se alternan en la vida de los hombres, a menudo ilustrada por los ríos de sangre que diseñan la geografía de las guerras.

**Mujer, modernimo y vanguardia en España (1898-1931),** *Susan Kirkpatrick. Traducción de Jacqueline Cruz, Cátedra, Madrid, 2003, 322 pp.*

A través de varias figuras de mujeres artistas e intelectuales que prosperaron entre el Desastre colonial y la llegada de la República, la autora traza una casuística de las luchas femeninas por ocupar lugares destacados en la corporación cultural española. Son ellas: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Rosa Chacel, Maruja Mallo y Carmen Baroja.

Analizando sectores de sus obras y poniendo de relieve el diverso tesón con que las cumplieron, Kirkpatrick exalta la variedad de estas personas. Burgos es periodista y folletinista, en tanto Chacel es una escritora de élites. Baroja apenas sale del ámbito doméstico, mientras Pardo Bazán no abandona la palestra. María Lejárraga se esconde tras el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, al tiempo que Mallo no esconde nada ni se esconde de nadie.

El recorrido es vivaz e informado, acaso excesivo en cuanto a menciones de opiniones ajenas, generalemnte prescindibles. En cuanto al criterio con que se aborda el problema, no parece claro. En ocasiones, la autora se inclina por la crítica feminista de género, los estudios culturales y postcoloniales. Es entonces cuando, por ejemplo, considera la modernidad como una empresa masculina, dominada por la racionalización, la alienación y la diferenciación propia de la inteligencia. Con ello se cae en el antiguo sexismo, pues la mujer aparece como arcaica, irracional, incapaz de inteligir y, eso sí, libertadora. Entre sus mismas elegidas, nítidamente, la imagen de la mujer en Burgos, cargada de lugares comunes modernistas, se opone a la de Chacel, que ha escuchado a Freud: la genitalidad es femenina o masculina, pero el erotismo –el conocer al otro y ser reconocido por el otro– es universal. Moraleja: cuidado con los sexismos, pueden dejar a las mujeres fuera del universo por considerarlo masculino.

**Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte,** *Josep Casals, Anagrama, Barcelona, 2003, 679 pp.*

La Viena finisecular arrastra la numerosa literatura que merece. En ella se examina cómo, en un contexto decadente –Nietzsche diría que decaer es hundirse en la profundidad– se exacerba la tópica del romanticismo. Esta combinación de postrimerías con el lujo de una herencia cultural compleja y monumental, dio como resultado paradójico una producción de ciencia y arte henchida de futuro.

Casals se ha propuesto examinar los temas recurrentes de ese opulento patrimonio, que son expresiones de una múltiple crisis: la del yo, la identidad sexual, la calidad de lo real, el lenguaje y el metalenguaje, la potencia del conocimiento científico, la perduración o desaparición del sujeto y su vínculo con el mundo. Lo hace describiendo con minucia la vida y la obra de los protagonistas: Mach, Weininger, Karl Kraus, Freud, Schnitzler, Mauthner, Hofmannsthal, Wittgenstein, Musil, Mahler, Schönberg, Schiele, Klimt, Otto Wagner, Loos. Por encimas de ellos, el balance final del romanticismo hecho por Schopenhauer y los puntos de vista que valen como claves de lectura, proporcionados por Nietzsche.

El trabajo es concienzudo y está expuesto en una topología ordenada y con una prosa de didáctica claridad. El autor conoce las fuentes y la literatura derivada. Cuando elige algún modelo crítico (Magris o Cacciari, por ejemplo) lo hace con acuidad. El exceso de casuismo y una erudición acumulativa, más propios de una tesis que de un ensayo, dificultan la lectura sin quitarle dignidad ni solvencia.

**La revolución romántica. Poética, estética, ideología,** *Alfredo De Paz. Traducción de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 2003, 437 pp.*

A pesar de que se trata de una reunión de trabajos aislados, el libro, ya clásico y referencial, del profesor boloñés, mantiene unidad y coherencia gracias a la principal virtud de todo crítico: su solvencia filosófica, su capacidad de repensar lo que piensa.

Así, por ejemplo, su planteamiento acerca de la diversidad de romanticismos que provienen de una fuente común: aceptar el sentimiento como saber y lanzarse a la lógica del infinito, además de la trama circunstancial que tejen la Revolución Francesa, que todos aplauden y de la cual todos se desazonan, derivando hacia la reacción, la anarquía o el nihilismo. También es de tener en cuenta la situación histórica del país más fuerte del romanticismo, Alemania, ensimismada y volcada a la interioridad, lo cual produce una poderosa cultura de lo íntimo, del alma aislada del mundo.

De Paz ha sabido describir con prosa certera el cuadro y sus tensiones: entre libertad y jerarquía, cosmopolitismo y exotismo, almas bellas y activistas revolucionarios. Ha puesto el acento en la producción pictórica, especialmente francesa, de modo que podamos ver lo que el arte romántico por excelencia, la música, nos propone y no se escucha en las páginas de un libro. Asimismo, su investigación dispara hacia la posteridad, donde el romanticismo ha dejado su huella en las imágenes contemporáneas de un universo que ha cesado de serlo,

por la fractura que lo despieza, y un hombre que se interroga acerca de su pertenencia o su extrañeza respecto a su entorno natural y social.

La reedición no puede ser más oportuna y por ello cabe pedir a los editores que eliminen erratas e italianismos en futuras impresiones.

**Historia de la intolerancia en Europa,** *Italo Mereu. Traducción de Rosa Rius y Pere Salvat. Paidós, Barcelona, 2003, 380 pp.*

Tomando como protocolos los documentos inquisitoriales y los libros doctrinarios producidos entre la baja Edad Media y el barroco, Mereu traza un cuadro de las consecuencias que, tanto para la religión como para el poder político, tuvo la instauración del cristianismo como religión de Estado, a partir del gran ejemplo: el emperador Constantino. Tanto del lado católico como protestante, se generó una cultura de la ortodoxia, de la verdad instituida por el poder, a la vez represivo y persuasivo, que elimina la autonomía del individuo y resuelve todo el espacio del conocimiento en el ejercicio del dogma.

Lo inquisitorial instaura la sospecha como infracción y, por lo mismo, su castigo. El sospechoso debe demostrar su inocencia y puede ser penado sin que se pruebe su culpa. Como ejemplo máximo, Mereu cita uno de sus temas favoritos, el proceso y castigo de Galileo. Asimismo, la opinión de ciertos teólogos cristianos de los primeros tiempos –Tertuliano, San Agustín, Lactancio– que propugnaron la persuasión y la demostración como medios de convencimiento religioso, en contra del uso de cualquier violencia.

La mentalidad inquisitorial no ha quedado en el pretérito imperfecto sino que vuelve en los sistemas totalitarios y en ciertos exabruptos y deformaciones autoritarias de las democracias actuales. Por ello, el libro de Mereu, documentado, ordenado y ágil de lectura por su carácter frecuentemente anecdótico, cobra una actualidad que preferiríamos obviar, pero que nos acucia y nos pide responsabilidad.

**Descartes. El filósofo de la luz,** *Richard Watson. Traducción de Carlos Gardini, Vergara, Barcelona, 2003, 347 pp.*

Las biografías de los filósofos suelen plantear sus inconvenientes añadidos. Se trata de vidas parcas en anécdotas, de un trámite interior y escoradas hacia la abstracción. En el caso de Descartes, por tratarse de un hombre del barroco, y según su propia fórmula, se agrega la reserva

propia de la época y el proverbial «avanzar enmascarado» como un actor en el gran teatro del mundo.

Watson ha explorado con habilidad y ameno sentido narrativo todo cuanto pudo en el personaje: sus conflictos con el padre y el hermano, su tendencia a la vida solitaria, su austeridad sexual, la importancia de sus vínculos a distancia con mujeres importantes como Cristina de Suecia o Isabel de Bohemia. Por ello, se permite el siguiente y acerado retrato: «Descartes era un hombrecillo orgulloso, irascible y egocéntrico. Su ingenio era acre, se mostraba dogmático en cuanto a sus propios puntos de vista y acusaba a quienes disentían de interpretarla mal o de ser imbéciles».

Ciertamente, en un siglo de inquisiciones y guerras religiosas exterminadoras, fundar el moderno racionalismo no era empresa fácil. Y Descartes lo hizo con la astucia barroca que le habilitó para eludir las censuras y llevarse bien con las cortes, Francia incluida. Vivimos en un mundo cartesiano, con una ciencia autónoma capaz de hacer de la tecnología una cultura. Imposible mayor prueba de la potencia histórica de Cartesio.

Paralela a la anterior, va la biografía científica y filosófica de Descartes, expuesta de modo que el lego pueda anoticiarse de metafísica, óptica, geometría y mecánica. Watson ha resuelto el envite con frescura y fluidez. A veces exagera su amenidad y coloca insertos de sus viajes y sus conversaciones matrimoniales, que podrían suprimirse a favor del conjunto. Pero el balance general se ve apenas afectado por estos anacronismos.

**Un verano en Lesmona. Con cartas de Thomas Mann, Marga Berck y Katia Mann,** *Marga Berck. Traducción de Susana Tornero, El Acantilado, Barcelona, 2003, 254 pp.*

Cada tanto, las cosas se encargan de confirmar el aforismo de Oscar Wilde: «La Naturaleza imita al arte». Con apenas 17 años, la autora (en la vida civil: Magdalena Melchers) escribió una impecable novela epistolar, sin saber que lo hacía, en las cartas a su amiga Bertha Elking, fechadas entre 1893 y 1896, cuando la amiga muere. Vaivenes amorosos, la sustitución del hombre amado por otro hombre aún más amado, los proyectos matrimoniales de una adolescente de aquellos tiempos, las constricciones familiares, la sórdida actitud crematística del padre, el mundo alegre y confiado de la Alemania guillermina, que se preparaba, sin decirlo, para una guerra de autoaniquilación, en fin, cuanto sea menester para perfeccionar la trama, colabora a la sorprendente plenitud este libro.

Berck se casó, tuvo tres hijos (dos suicidas, uno muerto en la guerra) y llegó a cifrar 95 años. Sus cartas merecieron la asombrada admiración de Thomas Mann, y no es poca admiración. Mann, a pesar de su pose olímpica, y a favor de su olímpica seguridad, nunca se privó de reconocer a sus colegas mayores y menores, Tolstói o la muchacha que, andando el tiempo, se hizo autora de algunos libros más. Y bien, mister Wilde: no sólo es que la Naturaleza imite al arte sino que, en cuanto nos ponemos a contar una vida, se nos convierte en novela.

**Justicia política. Fundamentos para una filosofía crítica del derecho y del Estado,** *Otfried Höffe. Traducción de Carmen Innerarity. Edición e introducción de Juan Carlos Velasco, Paidós, Barcelona, 2003, 229 pp.*

La justicia, con ser una de las ideas y ocupaciones más antiguas de la humanidad, se ha resistido a la tarea conceptual. Generalmente, los filósofos han dicho cómo es ella pero no qué es. Más habitualmente, se ha hecho su teología negativa, se ha señalado algún hecho o personaje como injusto.

Höffe intenta investigar las posibilidades de una categorización moderna y racional de la justicia, parienta cercana de la política y el derecho. Lo hace, especialmente, para defenderla tanto del positivismo jurídico, que niega la existencia de una justicia exterior al ordenamiento legal (todo derecho es justo, en este sentido) y del anarquismo, que niega, llanamente, la existencia de justicia mientras existan el Estado y su aparato coactivo.

Su planteamiento invierte los términos del positivismo y rescata la función justiciera del Estado: el derecho que no es justo no es jurídico y el Estado es el garante del derecho, o sea de la justicia. En cierta medida, comparte el enfoque de Rawls, en tanto la justicia y su hermana mayor, la equidad, operan a favor del bienestar colectivo, de los bienes sociales básicos.

A su vez, el Estado no es tal si no es el representante del pacto social, que para Höffe es una metáfora, pero que asegura que los afectados pueden reclamar beneficios y la derogación de los perjuicios al participar en la legitimación del poder. Sintetizando: no hay justicia sin ley, no hay ley sin Estado, no hay Estado sin democracia.

En tiempos de un triunfante y extremo utilitarismo, Höffe intenta, con buenos resultados, rescatar la justicia como contenido de la vida social a través del derecho y de la dinámica política que lo sostiene, en última instancia. La justicia, que, concepto o sentimiento, trascendencia o conveniencia, siempre está allí, lo mismo que la injusticia.

**Los usos de la retórica,** *Adelino Cattani. Traducción de Pepa Linares, Alianza, Madrid, 2003, 231 pp.*

La palabra retórica, que designa una de las actividades esenciales del discurso humano –la de persuadir o demostrar por medio de la palabra bien empleada– goza de una desdichada mala fama. Adjetivar a una persona o un libro de «retórico» es poco menos que considerarlos habladores, superfluos y en las orillas de la mendacidad.

El profesor Cattani, que ejerce la cátedra de la materia en Padua, propone restaurar el valor de la retórica, valiéndose de una nutrida y divertida casuística donde alternan los grandes ejemplos clásicos (Quintiliano, Montaigne, etc) con eslóganes de publicidad contemporánea, muletillas de la vida cotidiana, convenciones engañosas de los políticos y demás variedad de la seducción verbal.

Más allá del arte oratoria y de las buenas maneras que explican los manuales de cortesía, Cattani rescata el valor epistemológico de las retóricas, a saber: cómo ponen en escena lo contradictorio del razonamiento, cómo la voz del uno incorpora la voz del otro, cómo la verdad, siempre dicha a medias, es obra hecha en común, algo social y participativo. Finalmente, propone un decálogo de los derechos del disputador libre y lo sitúa como complementario del decálogo virtual de sus deberes de respeto a la opinión ajena, escucha de la alteridad y acogimiento de las convicciones de los demás en el inabarcable mundo de las dudas propias.

**El trabajo de Dionisos,** *Antonio Negri y Michael Hardt. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Akal, Madrid, 2003, 152 pp.*

Negri y Hardt siguen extrayendo consecuencias de su planteamiento neolibertario, esta vez aplicado a la consideración del trabajo. Su punto de partida filosófico es un monismo metafísico que, en propias palabras, propone hacer tabla rasa con la historia y volver a los principios. Podemos pensar en Rousseau y en el costado anárquico del romanticismo, cuando se nos definen esos principios: el individuo como uno, el sujeto como hecho y hacedor, el trabajo salvajemente creativo y alegre que yace bajo la explotación y el dirigismo capitalista del trabajo productivo.

Desde estos presupuesto, los autores intentan rescatar a Marx para su empresa y, con él, al comunismo pero, desde luego, no con las experiencias del socialismo real, que se quedan fuera de la órbita marxista. Quizá quepa pensar en el Marx de los *Manuscritos*, creyente

en la libertad original del hombre, que la sociedad enajena y la revolución devuelve en su estado prístino.

El comunismo o socialismo real ha caducado, el reformismo es imposible (aparte de perverso, aburrido y cruel) y el capitalismo es inviable. El Estado es también imposible y la normativa jurídica, irreal y alienante. Sólo cabe, para los autores, destrozar todas las alternativas y acceder a la libertad que, fuera de cualquier utopía, promete la democracia de la multitud. Es un riesgo mortal, lo que denominan *desutopía*.

Como en otros textos suyos, Negri y Hardt hacen un cuadro terminal de nuestra sociedad (entendida en términos amplios, desde que se fundó la explotación del trabajo) y proponen un cambio radical que equivale a una refundación, descrita en términos abstractos y, más que política, según su propia calificación, metafísica.

**B. M.**

**Mirar la luna. Poesía completa 1974-2002,** Diego Martínez Torrón, *Sial, Madrid, 2003.*

Nos hallamos ante un libro que es una suma poética. Editado con el cuidado y el rigor característicos que la editorial Sial imprime a sus libros, esta obra nos permite conocer en profundidad la obra de un poeta de la generación del 70, la más brillantes de la poesía española desde la del 27, en la que figuran nombres como Gimferrer, Carnero, Siles o Talens. Poeta del sí, de la afirmación rotunda de la vida, Martínez Torrón ha hecho del amor el eje dinámico de una obra que ha conocido una curiosa evolución, desde el vanguardismo culturalista hacia una poesía depurada e íntima.

En efecto, los primeros libros, *Deliquios y Guiños*, muestran la pasión juvenil por la vida, expresada mediante figuras y paisajes culturales. Como corresponde al primer momento de su generación, Martínez Torrón aprende de Cortázar que la cultura puede y debe ser expresión de juventud y entusiasmo:

Deja venir la noche,
tarde perlada de Venecia
en recuerdo,
...
Joven para siempre,
al amparo de la luz,
París y otras ciudades...

Pergolesi, el mar Mediterráneo, Ginebra, Chagall..., van configurando así lo que bien pudo llamar Dylan Thomas *el mapa del amor*. La geografía vanguardista y juvenil de estos dos primeros libros de Martínez Torrón merecen una atención suma del lector verdadero de poesía. En ellos encontrará la pri-

mera ley de la poesía irracional y fresca, no realista, no sujeta a programas burgueses de diseño social: la ley de la imaginación. Esta libertad, este respeto hacia el lector, se muestra en imágenes insólitas, en las que reconocemos, sin embargo, una experiencia común: *Amantes. Una palabra lagarto en la noche de árboles y frutas*. Y no hablo sólo de una experiencia generacional, de lugares y hechos míticos de una juventud, la del 70, que no hemos conocido los que nacimos por aquellos años:

Cada nota de sus guitarras
habla de amor.
Esto es América
en un verano de 1975.

La experiencia que tiende a reflejar Martínez Torrón es lo que él mismo ha definido como una *experiencia de la luz*. Desde el vanguardismo inicial de los citados libros, su obra evoluciona hacia una forma más sencilla, más despojada y esencial. Es notable el uso del poema en prosa en los primeros libros (muchos de los mejores poemas de la obra completa son poemas en prosa, como la muy lograda y rítmica *Balada de Crazy Horse*). Pero el cambio formal desde la experimentación novísima señalada hacia la lírica sosegada de libros como *Alrededor de ti, Las cuatro estaciones y el amor, La otra tierra, Tres pájaros en primavera* y *Sobre tus labios*, no invalida el tema central de la obra entera de Martínez Torrón: el amor, como búsqueda imaginativa en la primera etapa, y el amor en plenitud de mediodía, el amor conquistado de la última etapa. La de estos últimos libros es poesía amorosa muy personal, familiar, centrada, guilleniana. Pero también poesía que no evita los momentos eróticos –véase el homenaje *Underwood girls (Salinas)*, en el que la máquina de escribir es sustituida por el cuerpo de la amada, sobre el cual los dedos del poeta son *taquígrafos del placer*–. Poesía en la que está presente la reflexión sobre el mismo hecho poético: ¡Qué difícil es la palabra! / Esa palabra oscura / que no entendemos / y trata de ser luz. El arte poético, en fin, como el ideal más alto al que puede aspirar un hombre, el lugar donde triunfa la idea. Y, como cúspide de la visión, el amor a una mujer y unas hijas, el realizarse en el otro. Aquí, Martínez Torrón ha entendido de un modo muy personal el fundamento de la otredad, que vertebra el gran poema *Piedra de sol*, de Octavio Paz, al que también se le rinde homenaje en el libro. Mediante el amor, lograremos trascender nuestra limitada individualidad, ingresando en lo eterno. *Tres pájaros en primavera* es, así, piedra angular de la segunda etapa del poeta, como *Guiños* lo es de la primera. La publicación de esta obra completa confirma de modo rotundo la importancia de

una voz fundada en el amor, en la humana experiencia de la luz:

La fuerza, la pasión,
el agua derramada.
Los labios de la Noche,
guirnalda de la luna.
Los cuentos de los sabios,
la voz de los amigos.
La risa de los niños.
La conversación con Dios,
siempre callado,
Con la mano puesta
en el hombro del Silencio,
Cuando cae la tarde,
Y llega Ella.
...
Y otros,
Muchos más,
Los niños de mis niñas,
Las niñas de esos niños,
Riendo como siempre
–en sucesión de vidas–,
mientras tú me ames
–siempre–
más allá del Tiempo.

**José Luis Rey**



Manuscrito siríaco de los Hechos de los Apóstoles. Siglo XIII

# El fondo de la maleta
*De sombras y umbrales*

La reciente biografía de Francisco Umbral escrita por Ana Caballé con el subtítulo de *El frío de una vida* (Espasa-Calpe, Madrid) replantea el tema de si se puede redactar la biografía de alguien vivo. Dicho con otras palabras: una historia inconclusa a la cual la muerte no ha otorgado ese borgiano y verdadero rostro eterno. No se trata, desde luego, de esas biografías autorizadas por los biografiados, que suelen reducirse a los susurros y confidencias, convenientemente maquillados, que el personaje comunica a su personero.

Caballé, aparte de las dificultades que propone investigar el arcano del otro, como Ortega gustaba definir la tarea del biógrafo, se vio ante la circunstancia del biografiado en vivo y al doble hecho de que el mismo Umbral había escrito docenas de veces lo que él llama su vida –en especial, su infancia– y las reticencias que suscitaba en su entorno. En efecto, muchos informantes, es decir personas que podían facilitar información sobre Umbral, se negaron a hacerlo, retacearon sus dichos cuando no insultaron y amenazaron a la atrevida biógrafa.

La autora, desanimada y empecinada, salió airosa de la prueba y tras años de caminar en pos de la gente, de cortar sus relaciones con el airado Umbral, de fatigar archivos y epistolarios, dio forma a su historia. Renunció, estrictamente, a la cotilla que tan útil es en estos casos y, en particular, dentro del mundillo letrado español. Ya Juan Benet retrató a la comunidad literaria de España como un núcleo tabernario que se encerraba a cultivar maledicencias ante una sociedad indiferente y poco propicia a la aventura de la letra escrita.

A todo ello cabe añadir el hecho de que, en rigor, la obra de Umbral, normalmente autobiográfica, nada tiene de confidencial. Intenta narrar algo inenarrable y por ello repite la narración, acreditando su imposibilidad. El uso del pseudónimo, como todo significante, establece confines. Estar en el umbral es situarse en un punto de entrada y salida donde habitan los excluidos. Umbral es, además, umbría, sombra, oscuridad. El excluido está protegido y a la vez borrado por una sombra que le sirve de apellido, ya que nunca llevará el de su padre.

Sin mirar por el ojo de la cerradura ni asomarse a la tapia que da al jardín de al lado, Caballé ha sabido ordenar una maraña de documentos que cuentan no sólo la vida de un

individuo sino de una sociedad: la España provinciana y rural que se desplazó a las grandes ciudades al calor del desarrollo de los años sesenta y produjo esa cultura de la indigestión palurda que se construye un umbral a las puertas de la urbe propicia y ajena. Sorprendida por el consumismo, el cosmopolitismo, la laxitud de las costumbres, la transición, la democracia, la integración en Europa y la caída de la diferencia española en el mundo de la globalización, esa cultura buscó refugio en el casticismo, en la invertebración tradicional del país, anhelosa de cambio y aterrada de cambio. Algo se destruía en el devenir, como siempre ocurre, a la vez que algo se iba construyendo. Umbral, en concreto, conjuró la ansiedad autodestructiva con la escritura. Vivir es escribir a las orillas de una pausa que puede ser mortal. La vida es, como él mismo la adjetivó, mortal y rosa.



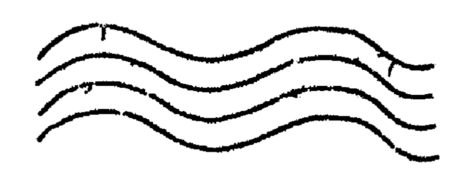

David y Goliat. Manuscrito inglés. Hacia 1020

## Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
CARLOS BARBÁCHANO: Escritor español (Madrid).
MARIO BOERO: Ensayista chileno (Madrid).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires).
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Escritor colombiano (Bonn).
SANTIAGO KOVADLOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
JUAN PATRICIO LOMBERA: Escritor colombiano (Madrid).
MARÍA PILAR LORENZO: Ensayista española (Copenhague).
JESÚS MARCHAMALO: Escritor español (Madrid).
CONCEPCIÓN NÚÑEZ REY: Ensayista española (Madrid).
JULIO ORTEGA: Escritor peruano (Providence).
ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM: Escritor mexicano (Berlín).
JOSÉ LUIS REY: Crítico literario español (Monte Genil, Granada).
ANDRÉS RUIZ TARAZONA: Crítico musical español (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Ensayista y crítico español (Barcelona).
SANTIAGO SILVESTER: Escritor argentino (Buenos Aires).

Boletín de la

# INSTITUCIÓN LIBRE de ENSEÑANZA



N.º 52

José-Carlos Mainer ● Carlos Wert ● Eugenio Otero Urtaza
Juan Manuel Díaz de Guereñu ● Agustín Andreu
Adolfo Sotelo Vázquez ● Ana Pelegrín ● Aitor Anduaga
Francisco Michavila ● Begoña Carbelo Baquero

*Director:* Juan Marichal


*Edita:* FUNDACIÓN FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS
Paseo del General Martínez Campos, 14. 28010 MADRID
Teléfono: 91 446 01 97 Fax: 91 446 80 68
<bile@fundacionginer.org> <www.fundacionginer.org>

Con el patrocinio de




# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Boletín de suscripción

Don ..................................................................................................................................

con residencia en ..................................................................................................................

calle de .................................................................................................., núm. ............ se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..............................................................

a partir del número .............................................., cuyo importe de ........................................ se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.................................... de ............................................ de 2002

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección ..........................................................................................

..........................................................................................................................................................

## Precios de suscripción

| | | *Euros* |
|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) | 52 € |
| | Ejemplar suelto | 5 € |

| | | *Correo ordinario* | *Correo aéreo* |
|---|---|---|---|
| **Europa** | Un año | 109 € | 151 € |
| | Ejemplar suelto | 10 € | 13 € |
| **Iberoamérica** | Un año | 90 $ | 150 $ |
| | Ejemplar suelto | 8,5 $ | 14 $ |
| **USA** | Un año | 100 $ | 170 $ |
| | Ejemplar suelto | 9 $ | 15 $ |
| **Asia** | Un año | 105 $ | 200 $ |
| | Ejemplar suelto | 9,5 $ | 16 $ |

*Pedidos y correspondencia:*
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

**Próximamente:**

Narrativa social española 1931-1939

*Blanca Bravo Cela*
*Domingo Ródenas de Moya*
*Neus Samblancat*
*Julián Bravo*
*José Esteban*







